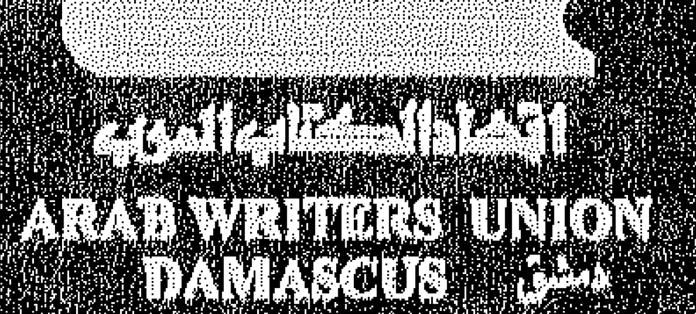
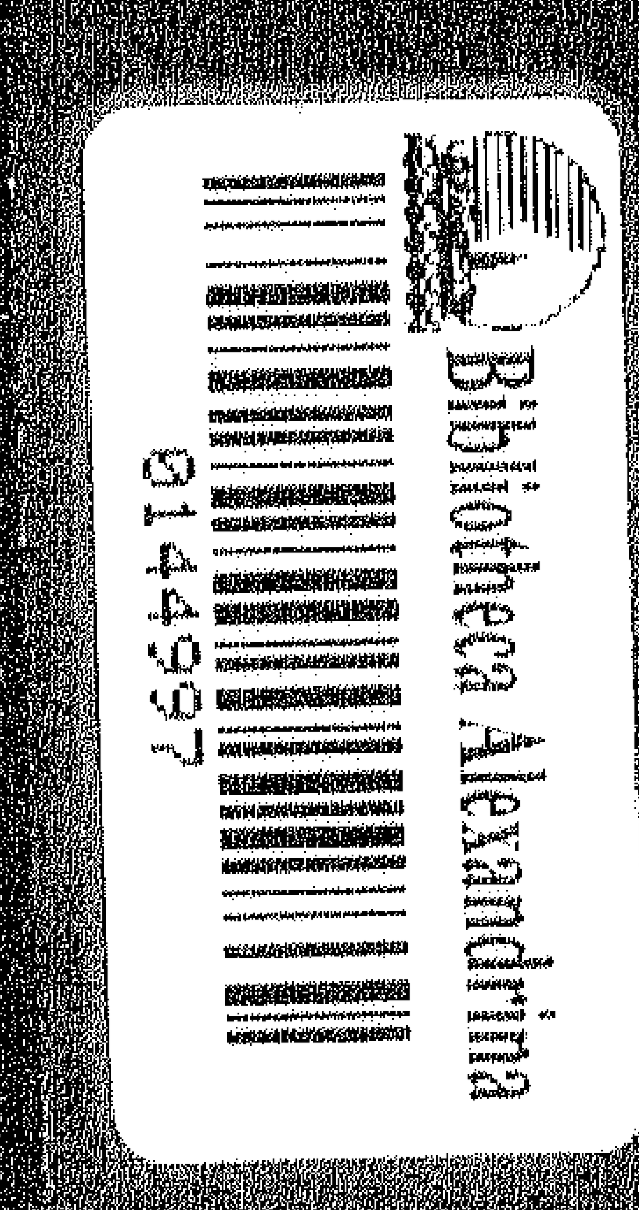






مقاربات نقدية في الأدب و الابداع



دراسة

محمد راتب الحلاق

النص والممانعة

- مقاربات نقدية في الأدب والإبداع -

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

2000

الإهـــــداء

إلى:

أميرة..

أمي..

راتـب

ooo

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

الإنترنت : Internet : aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

□□

مــدخل

لست ناقداً، ولا ينبغي لي.. فإن وجدني القارئ بعد ذلك متورطاً في (ما يشبه النقد)، فإنما هو تورط يحلو للمرء أن يقترفه بين الفينة والفينة. وما سيجده القارئ بين دفتي هذا الكتاب (كما يقولون) عبارة عن مقاربات لمفاهيم نقدية (أدبية وفنية إبداعية) أزعم بأن من حق كل قارئ، بل من واجبه، أن يلم بها، ليزداد تمكناً من كفاية تلقي النصوص الأدبية.. بحيث يستطيع وضع اليد (ما أمكن) على اللامكتوب.. وعلى المكبوت واللامفصح عنه.. بعد أن حاول النص بمكر الصنعة ومراوغة التقنية الفنية أن يحجبه، وأن يتباطأ في إعطائه.. ليحرم القارئ الكسول وغير المؤهل (غير المستحق) من تحصيل اللذة.. والمتعة.. والنشوة التي تنجم عن الهيمنة (النسبية) على النص.. وعن التمكن من اختراق سور الصنعة.. ومكرها.. والدخول، من ثم، في حوار ندي مع منتج النص (ضمن فضاء النص بطبيعة الحال).

ويجمع بين فصول هذا الكتاب الاهتمام بخصوصية النص الأدبي، وبسماته المميزة من حيث: اللغة.. والبنية الخاصة (التشكيل اللغوي الخاص).. والوظيفة.

ولا أكتم القارئ أنني كثيراً ما تداولت بيني وبين نفسي أسئلة كنت أحسبها ساذجة مثل: ما الذي يجعل نصاً ما نصاً أدبياً؟ ما السر الذي يحوزه حتى يستحق هذه الصفة؟.. يقرأ أحدنا نصين مضمونهما واحد.. ومع هذا يحكم على أحدهما بأنه نص أدبي في حين لا يكون الآخر؛ كذلك فما هي هذه (الأدبية) التي امتلكها أحدهما وافتقدها الآخر؟ أو فلنقل استغنى عنها الآخر؟!

وظللت مؤرقاً بهذه الأسئلة (الساذجة/ المربكة).. وظللت أحلم بضبط هذه (الأدبية) لأستنطقها عن ماهيتها.. ولكنني كنت أجد نفسي، في كثير من الحالات، في نقطة البداية.. دونما تقدم يذكر. قد يعود الأمر لضعف في الاستعداد الشخصي، وعدم التحصيل المناسب للأدوات اللازمة.. أو لنقص في الموهبة.. وقد يعود إلى كون المشكلة التي أتصدى لها مزيفة.. ووهمية.. وغير ذات قيمة، وما كنت أعلم أن البحث (في وعن) هوية النص وانتماءاته يزج الباحث في مواجهة مباشرة مع نظرية الأدب.. ونظرية النقد ونظريات التلقي..

ومع ذلك، غامرت.. وتورطت في محاولة إعطاء وجهة نظر قارئ يدّعي أنه يمتلك حداً أدنى من الأدوات، ومن الاطلاع والثقافة اللازمة لتلك المسألة المتعلقة بهوية النص الأدبي.

وهذا ما سيجده القارئ في فصول: (عن القراءة والكتابة، عن الفلسفة والأدب، ممانعة النص.. لذة التلقي) كما سيجده بصورة مصاحبة (أقل مباشرة) في: (تنمية الإبداع، تنمية التذوق الأدبي/ تنمية التذوق الجمالي وتربيته).

وإلى جانب ذلك سيجد القارئ فصلين يتناولان جنسينْ أدبيين بينهما كثير من أواشج الجوار والقربى: (الرواية العربية/ الترجمة الذاتية).

وسيلاحظ القارئ محاولاتي المتواترة لربط المفاهيم النقدية الحديثة (أو التي تدعي ذلك) بجذورها النقدية العربية، بقصد تأصيل حداثة عربية معاصرة.. دون تعسف أو تكلف.. وسيكتشف القارئ أن كثيراً مما يدعيه الحداثيون.. والتقليديون (ويا للمفارقة) حول حداثة بعض المفاهيم الأدبية: (الغموض/الغرابة والدهشة/ أهمية الصورة وتقديمها على الوزن والقافية /أهمية الرمز..) إنما هي مفاهيم عربية تصدى لها النقاد العرب القدماء: "الجرجاني/ القاضي عبد الجبار/ حازم القرطاجني/ الآمدي/ ابن رشيق/ أبو هلال العسكري.. والجاحظ.. والتوحيدي.. والباقلاني.. وسواهم).

أنا لا أقول: إن نقادنا القدامى قد استنفدوا كل قول، ولم يترك المتقدم للمتأخر شيئاً.. لأن هذا.. إن قلته، يشكل خروجاً على التاريخ وعلى المنطق وعلى العقل.. وإنما أقول: إنهم قد خلّفوا لنا تراثاً نقدياً هاماً.. وعتاداً غنياً من المفاهيم والآراء الناضجة والناجزة.. وكثيراً من الإرهاصات والرؤى التي يمكن أن نطورها وأن نبني عليها..

وفي الحالات جميعاً.. أرى أنه من واجبنا أن نعود إلى تراثنا النقدي لاستيعابه.. وامتلاكه.. والتمكن منه.. لنتجاوزه، من ثم، عن بينة.. وفهم.. واطلاع.. وليس استجابة لطموحات آداب أخرى.. وحضارات أخرى.. وحينها يحدث – فيما أزعم– الحوار الحقيقي بين الحضارات، ومنجزاتها كافة.. ومن ذلك الإنتاج الأدبي.

حمص – في 10 أيار – 1999

محمد راتب الحلاق

O■O

عن القراءة والكتابة

انضباط التفسير / مغامرة التأويل

"روى (ابن عبد البر) في كتابه (جامع بيان العلم وفضله) أن سعيد بن أبي عروبة قال: "من لم يسمع الاختلاف فلا تعدوه عالماً."

وروى (عثمان بن عطاء) عن أبيه قال: "لا ينبغي لأحد أن يفتي الناس حتى يكون عالماً باختلاف الناس، فإنه إن لم يكن كذلك ردّ من العلم ما هو أوثق من الذي في يديه".

OO

بداية، لا أقصد بالكتابة آلية رسم الحروف، ولا بالقراءة آلية لفظ تلك الرسوم، فذلك من شأن تلاميذ المرحلة التعليمية الأولى. الكتابة التي أقصدها هي فعالية إنتاج النصوص، ومن ثم تداولها.. وأقصد بالقراءة فعالية تلقي تلك النصوص، والتعامل معها، ومن ثم التورط في تفسيرها.. وتأويلها.. وإعادة إنتاجها.

وأزعم أن علاقة ما تقوم بين الفعاليتين السابقتين، لأنني أعتقد أن فعالية القراءة يمكن أن ترتقي إلى درجة المضاهاة والندّية مع فعالية الكتابة، الأمر الذي سيسلب النص، والآراء السائدة حوله، الكثير من الهيمنة، وينزله عن عرش القداسة، إن كان لا يستحقها، ويهبط به من فضاء المطلق إلى خانة التاريخي، مع الوعي بما يترتب عن ذلك، باعتبار النص، أي نص، لم يقل الحقيقة كلها دفعة واحدة، أو بالأحرى، لم يظهرها مرة واحدة، وإنما قصاراه أن يسمح بتمرير بعض تجلياتها، وأن يقدم بعض الإرهاصات المتعلقة بها – بعد ممانعة وعناد– بما يتساوق مع الشروط الموضوعية المتاحة، وبما يتناسب مع معطيات مرحلة زمنية معينة (اجتماعياً/ اقتصادياً/ سياسياً/ معرفياً/ أيديولوجياً/...).

ووضع النص في خانة التاريخي تعني، عكس ما هو شائع، رفض إلغاء الزمان الذي يفصل بيننا وبين منتج النص، طال هذا الزمان أم قصر، مع ما يحتدم فيه من إنجازات واكتشافات وتجارب، فنحن نرى في نص أنجز قبل خمسة قرون مثلاً، ما لم يكن بمقدور قارئ معاصر لإنتاجه أن يراه، وما لم يكن بمقدور قارئ جاء بعد قرن أو قرنين. نتيجة تبدل الشروط التي تجري فيها عملية القراءة، ونتيجة التراكم المعرفي الذي يجعل القراءة الجديدة تتسلح بأدوات معرفية أو تقنية أكثر نضجاً وتقدماً. مع ملاحظة هامة لا بد من ذكرها وهي: إنني لاألغي، ولا يجوز أن ألغي، إمكانية قراءات ذكية، قد تسبق عصرها، وتستطيع أن ترى في النص ما لم يستطيع معاصروها أن يروه، ولكن تلك القراءات تبقى أشبه بالجزر المنعزلة، وغالباً ما تكون مدانة، ومثار ريبة وتشكك. كما أود أن أسوق ملاحظة أخرى، وهي إنني لا أقصد نصاً معيناً، وما أقوله ينطبق على أي نص سمته العامة أنه نص أدبي، أي حمّال أوجه.

فالقراءة التي نحن بصددها، لا تكتفي بالاستسلام للنص، وللآراء المتداولة حوله، بل هي قراءة تحاول أن تعيد للنص بكوريته وعذريته، وأن تعقد عليه آمالاً أكبر، حين تنأى به عن الجمود والفقر، وتحرره من رؤية عصر بعينه، وجيل بعينه، بل وفرد بعينه.. أي تطمح إلى تحريره من سطوة الأسماء المشهورة التي سبق وأعطت رأياً فيه، وتدعوه إلى فضاءات أرحب.. وهذه القراءة المقترحة تحترم القارئ باعتباره مالكاً للنص وليس ملكاً له أو للآراء السائدة حوله؛ لذلك فهي تدعو القارئ إلى تتبع هذه النص، عبر سيرورته، وتتبع حياة الحقيقة التي يحملها، وكيفية التعاطي معها داخل المجتمع بشرائحه المختلفة، ومحاولة اكتشاف أصابع السياسة والأيديولوجيا التي تحكمت بإنتاجه وتداوله وطريقة التعامل معه.. الأمر الذي سيساعد في وضع اليد على مجمل القواعد التي تتحكم في إنتاج النصوص، ومن ثم الاعتراف بها، واعتمادها، والسماح بتداولها وتأويلها.. أو رفضها ونبذها ومحاربتها، مما يجعلها رهينة القلق والخوف، منها وعليها، ويبقيها منفية خارج نطاق التداول العام.

وهذه القراءة المركّبة المقترحة، التي تتمتع بالفعالية الإيجابية الفائقة، هي عملية (قراءة/ كتابة) معاً، حيث يكتب النص من جديد مع كل قارئ؛ بل مع كل قراءة، مما يؤدي إلى الإفلات من إسار الدوران الأبله في فلك النص ذاته، وتجاوز شرح وتفسير مفرداته، وتجاوز تأويلات السابقين له.. لتصل، كما سبق وذكرت، إلى آلية إنتاج النصوص، وفهم آلية تداولها ورواجها، أو تحريمها وإقصائها ونبذها. وتحاول هذه القراءة المركبة كذلك أن تحرر النص من الشرنقة التي حوصر داخلها، ليستأنف عملية الاستجابة للمستجدات. أي إنها عملية تهدف إلى إعادة إنتاج النص في ضوء الوضعية المشخصة للمجتمع، وهي وضعية متحركة بطبيعتها، وفي ضوء المستجدات المعرفية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية..

وهذه القراءة المقترحة لا بد أن تتمتع بالمشروعية الاجتماعية، وبالمصداقية المعرفية في آن معاً.. وهي تنظر للنص باعتباره مكمناً للحقيقة، وحاملاً لها، ومجالاً لسجال الإرادات حولها. إذ إن هذه (القراءة /الكتابة) لا تتخلى عن إرادتها الخاصة، ولا تتنازل عنها تحت أية ظروف.. وعندها الرغبة الجامحة دائماً للدخول في حوار مع النص، ومع إرادات الآخرين الذين تصدوا من قبل لفرض إرادتهم عليه، وقسره على الانصباب في قنوات رؤيتهم الخاصة. وبذلك تغدو (القراءة/ الكتابة) المقترحة مقوضة لهيمنة من نصبوا أنفسهم أوصياء على

النص، مدعين امتلاكهم لمفاتيحه وأسراره، فارضين آراءهم وتأويلاتهم وفهمهم على الآخرين. وستفتح هذه القراءة خروقاً كبيرة في عباءة القداسة التي يحاول أتباع هؤلاء ومقلدوهم ومريدوهم أن يخلعوها على أساتيذهم.

ومن الملاحظ أنني استخدم كلمة (نص) بالمفهوم المتداول، باعتباره بنية لغوية مستقلة بذاتها، بغض النظر عن مضمونها أو حجمها. ولم أستخدمها بالمعنى الذي قصده اللغويون والفقهاء العرب عندما قالوا مثلاً: (لااجتهاد مع النص). مع أن البعد اللغوي ذو أهمية بالغة في المدلولين معاً.

النص واللغة:

اللغة هي المادة الخام التي تصنع منها النصوص، والمادة الأهم في محاولة التعبير عن شيء ما أراده واضعو النصوص ومنتجوها. ومنتج النص في تعامله مع اللغة، قد يعتبرها مجرد أداة توصيل، غايتها حمل فكرة ما بأمانة، لذلك يكون حرصه شديداً على التحديد والدقة والوضوح، مع إمكانية نجاحه أو إخفاقه في ذلك. وهذا ما نجده في نصوص النحاة، والمناطقة، وعلماء الطبيعة، وعلماء الرياضيات، والمؤرخين، والفقهاء.. والقانونيين.. وإلى حد ما الفلاسفة.. هذا من جهة، ومن جهة ثانية قد يعتبر منتج النص اللغة مادة خاماً لا تقل أهمية عن المضمون الذي تتصدى لحمله، فيعمد إلى تشكيلها جمالياً، ويعتني عناية فائقة بشكل التعبير وأساليبه، بقصد إثارة إعجاب القارئ ودهشته، والسيطرة على وجدانه بالدرجة الأولى.. وهذا ما نجده في النصوص الأدبية والدينية.. وإلى حد ما مرة أخرى في النصوص الفلسفية.. وإذا كنت وضعت النص الفلسفي بين بين، من هذه الناحية، فلأن الفلسفة والأدب كثيراً ما تداخلا في مساحات كبيرة من الخطاب الذي ينتجانه.. وكثيراً ما تفلسف الأدباء.. وكثيراً ما تأدب الفلاسفة (وسيزداد الأمر وضوحاً في مكان آخر من هذا الكتاب). والنصوص من الفئة الأولى، التي تندب نفسها للإعلام والإخبار والتأريخ والبرهان.. تطمح لتحقيق معادلة تكافؤ الدال والمدلول، بحيث لا يفهم منها إلا معنى واحد بعينه. وبرأي (الجرجاني صاحب كتاب التعريفات) أن هذا النوع من النصوص هو الذي ينطبق عليه حد النص حيث يقول: "النص، ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، وقيل ما لا يحتمل التأويل" ومن هنا قيل: (لا اجتهاد مع النص) فإن حصل النص على هذه الميزة يكون قد حقق نجاحاً باهراً.

وهذا النوع من النصوص فقير "ليس بالمعنى الأخلاقي للكلمة"، لأن النص

لا يحوز إلا على معنى وحيد، وهذا سر عظمته.. وكل قراءة له إنما تهدف إلى امتلاك هذا المعنى الوحيد، والفوز به، والإمساك بناصيته.. عبر عملية شرح وتفسير، قد تكون سهلة وقد تكون غير ذلك، حسب طبيعة النص ومستوى القارئ.

أما النصوص من الفئة الثانية، فإنها تسعى نحو تشكيل اللغة في أشكال تعبيرية باهرة ومدهشة ومفاجئة.. وغالباً ما يكون ذلك هدفاً بحد ذاته، بل غالباً ما يكون ذلك هو الهاجس الأول الذي يؤرق منتج النص على حساب مجرد الإعلام والإخبار والوصف والبرهان والتأريخ.

والنص، في هذه الحالة، نص غني، حمّال أوجه، تحطمت فيه، عن قصد وسابق تصميم، معادلة تكافؤ الدال والمدلول، ليكون متعدد الدلالات، ومالكاً لطاقات كثيرة تتيح له التجلي في معانٍ متعددة، حيث يكتب من جديد مع كل قارئ، ومع كل قراءة.. وكلما كان النص قادراً على القيام بهذه المهمة، كان نصاً أكثر عظمة؛ وعملية استقراء وتقص جادة تدل على أن أهم ميزات هذا النص ابتعاده عن الجزئيات، وتعاليه عن الخوض في التفاصيل، واعتماده على المجمل من القول، وعلى المبادئ العامة والكليات والتعميمات.. إلى جانب الحرص على الإيجاز والتكثيف والاقتصاد..

ومن الخطورة بمكان أن تتورط نصوص من الفئة الأولى في استخدام أساليب نصوص الفئة الثانية.. مما يؤدي إلى الخلط والتخبط..

وأزعم، وأرجو أن أكون مخطئاً، أن النصوص العربية، في مجملها، وبغض النظر عن الموضوع الذي تعالجه، تنتمي إلى النوع الثاني.. وأرجح أن يكون أحد الأسباب التي أدت إلى ذلك هو الطبيعة الخاصة للغة العربية، والطبيعة الخاصة لجهاز التلقي عند القارئ العربي عموماً، وهو جهاز تم توليفه وإعداده لتلقي النصوص الفنية، ذات الأسلوب البياني، أكثر مما أعد لتلقي النصوص العلمية المحددة (كما ذهب إلى ذلك د. زكي نجيب محمود، خصوصاً في كتاب الشرق الفنان).

فكل منتج للنص العربي، حاول أن يدخل في مباراة مع اللغة، وأن يضفي على أسلوبه مسحة جمالية أدبية، فاعتمد على المجمل من القول، وعلى التلميح، وعلى الكليات.. دون أن يكلف نفسه عناء التحليل، والتفكيك، والبرهان.. لذلك نجد أن أغلب النصوص العربية نصوص بيانية أدبية متعددة

الدلالات والتأويلات.

أرجو الاّ يفهم من كلامي السابق أنني أحاول أن أضع إشكالية وضوح وتحديد النصوص، أو غموضها وتعدد دلالاتها، في شرنقة اللغة وكيفية التعامل معها، وأتجاهل، بالتالي، الأبعاد الأخرى، الضرورية، لفهم النص، والتعامل الصحيح معه (إن كان ثمة تعامل صحيح وتعامل خاطئ).. وأتجاهل كذلك أن اللغة بحد ذاتها، إنْ هي إلا نتاج اجتماعي، تحمل في ألفاظها، وأنماط تعبيرها، وتطورها، صورة صادقة ومعبرة عن المجتمع الذي ولدت فيه.. بل إن هذا من أشد ما أومن به.. لذلك، وانطلاقاً من الفكرة الأخيرة، أتعجب من زعم (د. محمد عابد الجابري في كتابه بنية العقل العربي)، وممن جاراه في رأيه دون رويّة، بأننا ما زلنا أسرى لغة الأعرابي، الجاهلي، ساكن الصحراء، نطلق مسمياته على نتاج عصرنا؟!!!! لأن هذا من التهافت الواضح، بحيث ما كان ليحتاج إلى رد أصلاً، لولا ما نراه من تقبل لهذه المزاعم.. ذلك أن اللغة كثيراً ما شبهت بالكائن الحي، وأشبَهُهَا بالكائن الاجتماعي.. فهي تتطور بتطور المجتمع، تغتني بغناه وتفتقر بفقره.. وعندما توجد في البيئة أشياء جديدة لا بد أن تسعى اللغة، مضطرة، إلى تسمية تلك الأشياء، والتعبير عنها بأنماط جديدة من القول..

وعندما تكون البيئة غنية بالأشياء.. والأحداث.. والصناعات.. والمنتجات.. وعندما يكونُ العلم والبحث العلمي.. والفكر.. والفلسفة.. في حالة متقدمة ومزدهرة.. وعندما يكون المجتمع الذي يتكلم اللغة مجتمعاً مستقراً، تحكمه مؤسسات مدنية متطورة، وتقوده سياسة واضحة.. يؤدي (ذلك كله) إلى ازدياد مفردات اللغة من جهة، وإلى ابتكار أساليب جديدة في التعبير من جهة ثانية.. فاختراع آلة جديدة سيستتبع بالضرورة إيجاد اسم لها، ولأجزائها، ولمنتجاتها.. كما سيستتبع بالضرورة كذلك أنماطاً من السلوك الجديد للتعامل معها ومع منتجاتها، وأنماطاً من القول والتعبير لم تكن معروفة... وهذا الأمر مستمر لا يتوقف إلا بتوقف الاختراع والإنتاج.. ووضع اسم للآلة المبتكرة، وللسلعة الجديدة المنتجة، يشبه تماماً عمل واضع اللغة ابتداءً.. فعملية وضع اللغة مستمرة، ولا تتوقف إلا بتوقف متكلميها عن التقدم.. أما أن يقال بأن اللغة العربية باتت متخمة بألفاظ ومصطلحات أوربية (وأجنبية عموماً) فالأمر يعود إلى ضعفنا وتأخرنا في ميادين العلم والصناعة والإنتاج، ولا يعود إلى ضعف اللغة العربية.. وحال لغتنا في هذا المجال حال كل اللغات التي تتكلمها شعوب غير متقدمة علمياً وصناعياً واجتماعياً.. (وإن كانت اللغة العربية تمتاز باستنادها

إلى حضارة عريقة). ومن الطبيعي أن من يستورد النظريات العلمية، والتقنية، والسلع المصنعة.. فإنه سيستورد معها أسماءها ومصطلحاتها، وأنماط السلوك التي ترافقها، وأنماط وقوالب التعبير الخاصة بها.. ويستورد، من ثم، مضطراً ، أنماطاً من القيم والعلاقات الإنسانية (الاجتماعية /الاقتصادية/ السياسية..) مع ما في هذا من خطورة، ليس على اللغة فحسب، وإنما على المجتمع والأمة ككل. فلو أننا كنا المنتجين الأوائل لهذه السلع لكانت الأسماء العربية التي كنا سنطلقها عليها هي التي ستغزو اللغات الأخرى.. ولو كنا نحن المتقدمين في ميادين العلوم المختلفة لكانت المصطلحات العربية هي التي ستغزو بقية اللغات (وقد حدث هذا من قبل) ولننظر إلى مثل بسيط يؤيد ما نذهب إليه فكلمة (انتفاضة) دخلت لغات العالم قاطبة، ليس لأن تلك اللغات عاجزة عن إعطاء المرادف أو البديل، بل لأن ثوار الأرض المحتلة قد أطلقوا هذه الكلمة على فعالياتهم ذات الطابع الخاص في مقاومة قوات الاحتلال الصهيوني.. فاستخدمت كلمة الانتفاضة بعد ذلك في كل اللغات للدلالة على حالات مشابهة في أماكن مختلفة. ومما يدل على تهافت رأي (الجابري) ومن جاراه، أن اللغة العربية حين خرجت من الجزيرة العربية، ومن أطراف بلاد الشام والعراق، ودخلت أقطاراً وأمصاراً جديدة، وعاشت في ظل حياة سياسية واجتماعية واقتصادية ومعرفية وجغرافية جديدة.. أوجدت ألفاظاً وأنماطاً لغوية جديدة، لها نكهة أخرى.. وقد اختلفت هذه النكهة من عصر إلى عصر، ومن مصر إلى مصر.. وهذا ما يعرفه المبتدئون بدراسة الأدب واللغة.

وقبل أن أغادر البعد اللغوي في دراسة النص وقراءته، لا بد من الإشارة إلى قول القائلين: إن اللغة، بأنماط تعبيرها، ونحوها الخاص، وقوالبها.. تعوق، بوعي أو دون وعي، عمل الكاتب والمتكلم.. بل إن بعضهم (فرويد، كلودليفي شتراوس...) يذهب إلى القول بأن اللغة هي التي تتكلم عبر الفرد، حيث يصبح (موضع كلام) أكثر منه متكلماً.. وهذا ما يزعمه كذلك بعض الشعراء، حين يدعون أن القصيدة تكتب نفسها.. حيث تمارس اللغة على (الشاعر.. والكاتب عموماً) سطوة، وسلطة من نوع ما.. وإذا كنت لا أذهب مع هؤلاء في غلوهم، فلأن ما زعموه ينطبق، أكثر ما ينطبق، على الحالات غير السوية.. إلا إنني لا أجرؤ على رفض كلامهم رفضاً مطلقاً، ونفيه نفياً قاطعاً.. ذلك أننا كثيراً ما نرى المتكلم.. والكاتب يستخدم أنماطاً من القول والتعبير والصور والرموز لا تتمشى مع تجربته الخاصة. ولعل في كلام العميان، مثلاً، دليلاً واضحاً على مدى

السلطة التي تمارسها الأنماط المقولية واللغوية على كلام الفرد.. كما نجد في كلام الأطفال وتعبيراتهم ما يؤكد ذلك أيضاً.. حيث تمارس اللغة على الفرد سلطة تزداد أو تنقص حسب طبيعة الفرد ومقدرته ونموه ومجمل خبراته.. ففي حين نرى أفراداً تتكلم اللغة من خلالهم أكثر مما يتكلمون من خلالها، نجد آخرين يمتلكون ناصية اللغة باقتدار.. ومن طبيعة اللغة الممانعة والعناد.. والمقاومة.. رغم أن الظاهر قد يبدو غير ذلك. والفرد، في تعامله مع اللغة يحاول أن يحسم الأمر لصالحه.. وهذا ما يحدث غالباً، خصوصاً عند منتجي النصوص، إلا أن بعض النقاط، وبعض المناطق في الخطاب الذي ينتجونه تبقى ملتبسة، ويبقى شيء ما بين السطور، لم يستطع الكاتب أو الشاعر التعبير عنه، أو بالأحرى، لم تسمح اللغة بتمريره والإفصاح عنه.

أرجو، مرة أخرى، ألا يفهم من كلامي أنني أرجع كل (اللامكتوب) في الخطاب، وكل (اللامفصح عنه) في النص، وكل (المكبوت) إلى عناد اللغة، وإلى ضعف الكاتب (منتج النص) إزاءها.. لأن ذلك يعود إلى أمور أخرى كثيرة، قد تكون مطلوبة فنياً، كما سيتوضح ذلك لاحقاً..

وفي كل الحالات، فإن المطلوب من (القراءة/ الكتابة) وضع اليد على هذا اللامكتوب واللامفصح عنه، عن طريق التفسير، كحد أدنى، ثم التأويل، حين ترتقي بالنص إلى مستويات أكثر سمواً، شرط أن يحتمل النص ذلك.

النص بين التفسير والتأويل:

التفسير كما جاء في كتاب التعريفات: "في الأصل هو الكشف والإظهار، وفي الشرع توضيح معنى الآية، وشأنها وقصتها، والسبب الذي نزلت فيه، بلفظ يدل عليه دلالة ظاهرة".

فالتفسير لا يعدو كونه فهم النص من خلال فهم مفرداته وجمله، وشرحها بحسب المعنى المعجمي المتعارف عليه.. ومما يساعد في ذلك:

1- مضاهاة النص بنصوص معاصرة له أو سابقة عليه.

2- استبدال الألفاظ الغريبة (الحوشية) بألفاظ متداولة ومكافئة لها بالمعنى، بعد الرجوع إلى مدلولها في سياق النص، ومدلولها في زمن إنتاج النص.

3- التمكن من أساليب التعبير المتبعة في عصر إنتاج النص (إن كان

النص قديماً)، والتمكن من الأساطير والأسماء والرموز والقصص والحكايات التي يحيل إليها النص.

4- العودة إلى العلاقات الاجتماعية السائدة في عصر إنتاج النص، وإلى علاقات الإنتاج التي كانت سائدة، ومعرفة مكانة منتج النص وموقعه (الاجتماعي، الاقتصادي، السياسي) ومعرفة المكان الذي عاش فيه.. إذ لكل ذلك أهمية بالغة في تفسير النص.. فكلام الحر غير كلام العبد، وكلام القائد غير كلام الجندي، وكلام الأعرابي غير كلام الحضري.. وهكذا.. فالتفسير، في أحسن الأحوال، ليس سوى محاولة لفهم المراد (الحقيقي)، من النص، والادعاء، من ثم، بأن هذا المعنى بالذات ما قصده صاحب النص، من خلال عباراته الظاهرة.. ولا يجرؤ على الذهاب أبعد من ذلك..

أما التأويل، وحسب ما جاء في كتاب (التعريفات) كذلك: "في الأصل الترجيع، وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر، إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً بالكتاب والسنة، مثل قوله تعالى: "يخرج الحي من الميت"، إن أراد به إخراج الطير من البيضة، كان تفسيراً، وإن أراد المؤمن من الكافر، أو العالم من الجاهل، كان تأويلاً".

وعلى العموم فإن التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة (أي الألفاظ والمفردات).. أما التأويل فهو الإخبار عن معنى الكلام. وقيل: "التفسير إفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلامه" وقيل: التأويل: استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل، مجازاً أو حقيقة. ومنه يقال: تأويل المتشابه. وتفسير الكلام إفراد آحاد الجملة (مفرداتها) ووضع كل شيء منها موضعه. والمفسَّر عند الفقهاء ما فُهم معناه بنفسه، والمجمل ما لا يفهم المراد به إلا بغيره.. وهكذا يتبين لنا أن التفسير قياس (والقياس محاكمة عقلية)، أما التأويل فاجتهاد.. وهو رأي راجح عند شخص معين في وقت معين، وبناء على معطيات معينة، قابل للاستمرار فيه أو العودة عنه "قال علي بن أبي طالب رضي الله عنه وكرم الله وجهه: رأيي ورأي عمر أن لا يبعن، ثم رأيت أن يبعن" يقصد أمهات الأولاد من الإماء.

وقد عرّف (الإمام الغزالي) التأويل بأنه عبارة عن احتمال يعضده دليل يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي يدل عليه الظاهر. أما (الآمدي) فقد عرفه بأنه حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر مع احتماله له، بدليل يعضده.

وأحمد المرتضى (الزيدي) يعرفه بقوله: هو صرف اللفظ عن حقيقته إلى مجازه لقرينة اقتضت ذلك الصرف، أو قصر اللفظ على بعض مدلوله لقرينة اقتضته.

و(الشافعي) يقول فيه: إنه إرجاع اللفظ وتصييره إلى واحد من (هذه) المعاني المحتملة، ولا يكون ذلك إلا بدليل.

"وللمزيد يمكن الرجوع إلى كتاب (تفسير النصوص) للدكتور محمد أديب صالح".. ويقول الدكتور (محمد أديب صالح) إن قواعد التفسير قواعد عقلية تواضع عليها المفسرون، وهي ليست في موضع القداسة بحيث تحمل طابع الالزام الديني.

وهكذا، ومن مجمل ما سبق، يتبين لنا أن التأويل انتقال بالنص إلى مستويات مختلفة، بالاعتماد على الإمكانات الكامنة فيه، والتي أضمرها منتجه فيه (قصداً، أو عن غير قصد) شرط أن يتحملها سياق النص، ضمن شروط وقواعد محددة (لغوية، واجتماعية، ومعرفية)...

وأرجح أن من أهم (الأسباب التي تدفع منتجي النصوص إلى عدم الإفصاح، مما يجعل نصوصهم ملتبسة ومتشابهة وإشكالية.. ما يلي:

1- كون منتج النص من معارضي السلطة السائدة: (سياسياً، معرفياً، أيديولوجياً.. الخ).

2- كون منتج النص مطنعاً، وعارفاً لما لا يعرفه الآخرون، ويخشى من تصدع الجماعة التي ينتمي إليها إن هو باح بما يعرف.

3- كون منتج النص معبراً عن علاقات إنتاج ما زالت وليدة وغير ناضجة.

4- التقيّة (الدينية/ السياسية/...) وإظهار غير ما يبطن.

5- قوالب اللغة، وأساليبها في التعبير.

6- الصنعة، وما ينتج عنها من تخييل وإغماض وتسبيق وتأخير.

7- ابتداع أساليب جديدة في التعبير، لا سيما في الأشكال الفنية.

وهكذا، فإن الإشكال، واللبس في النص يعود إلى أسباب سياسية أو اقتصادية أو معرفية أو أيديولوجية أو فنية؛ وبالنسبة للأسباب الفنية، فإن الكاتب ينتج نصاً محصناً (فنياً) ضد القراءات الساذجة الكسولة.. نصاً غير مستعد

للاستسلام السهل، ولأن يهب نفسه للقارئ من أول نظرة.. نصاً يحاول أن يمانع، وأن يماطل بالمعنى، ليهب للقارئ (المستحق) ذلك الشعور بالسعادة والمتعة، لحظة اكتشاف ذلك المعنى أو طيفٍ من أطيافه، أو لحظة قيامه ببناء معناه الخاص بما يتناسب مع بنيته الثقافية والمعرفية والأيديولوجية والنفسية والاجتماعية.. (وسيجد القارئ بحثاً خاصاً عن ذلك، بل إن عنوان الكتاب يشير إلى ذلك".

ومن الملاحظ أن النصوص التي تدعو إلى التأويل، أو بالأحرى، تتحمل التأويل وتسمح به تتميز بما يلي:

1- **الأسلوب البياني (الأدبي)**، بكل ما يتميز به هذا الأسلوب، لا سيما حرصه على ترك مساحات غير مضاءة، وترك فجوات في النص، ليقوم القارئ بملئها بما يتناسب مع إمكاناته، وحالته الوجدانية.

2- **الإجمال، والتعالي عن التفصيلات والجزئيات**، والاعتماد على الكليات، وعلى المنطلقات والمبادئ العامة.

3- **التفرد في استخدام اللغة بصورة شخصية وأصيلة**، سواء استخدام الألفاظ بصرفها عن معناها المألوف والمتداول إلى معانٍ مجازية، أو بابتكار صور جديدة، وأساليب وسياقات لفظية وتعبيرية.. تتولد عنها معانٍ جديدة.. وهذا ما يعرف بلغة الشاعر أو قاموسه، أو طريقته. وهكذا، نجد أن التأويل خاص بالنصوص الفنية والغنية، إذ إن النصوص المحكمة، المحددة، المحدودة، المنضبطة بشروط النحاة ومعاجم اللغويين.. لا تتحمل التأويل، لأن أي تأويل سيكون تنطعاً أجوفَ لا طائل من ورائه.. بل قد يوقع بالخلط والتخبط والارتباك.. وضياع الحقوق والحقائق.. ومن النصوص التي يجب أن تكون محكمة: "القوانين العلمية.. والرياضية.. والنحوية فحين يقال: "إن المعادن تتمدد بالحرارة، وتتقلص بالبرودة" فإن هذا القول يثير في أذهانِ مستقبليه، مهما كثروا، ومهما تباينت مواقعهم ومكانتهم.. معنى واحداً، شرط أن يكونوا ملمين بالمفاهيم الأساسية الواردة في النص (المعدن، الحرار البرودة، التمدد، التقلص) وحين يقال، كذلك: "إن المثلث شكل هندسي محاط بثلاثة أضلاع تلتقي مثنى مثنى، ومجموع زواياه يساوي قائمتين" فإن هذا القول لا يمكن أن يثير في ذهن متلقيه إلا معنى واحداً محدداً.. وأي تقريب لهذا القول إلى ذهن المتعلمين

الذين يدرسون هندسة (إقليدس) المستوية، لـن يكـون أكثر مـن تفسير وشرح وربط بين مفاهيم سبق وتعلمها التلاميذ.. ولا يمكـن أن يرقـى إلى درجة التأويل..

فالأسلوب في مثل هذه النصوص محكم ودقيق، وكل كلمة وضعت في مكانها المناسب، بعد اختيار واع، بعيداً عن التصوير.. والتخييل.. والمجاز.

أما في النصوص الأدبية، فالأسلوب البياني هو السائد، وهو أسلوب يعتمد على الخيال، وابتكار الصور، والانتقال إلى المجاز، حيث تستمد الكلمة شحنات إضافية من السياق، أو من النظم (بلغة الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني) أو من التعليق (بلغة القاضي عبد الجبار).. فتغدو الكلمة أكثر توتراً وغنى ودلالة.. فلننظر إلى كلمة (نصف) في المثالين التاليين للتأكد مما نذهب إليه:

1- مساحة المثلث تساوي (نصف) مساحة المستطيل.

2- **عيناه عالقتان في نفق كسراج كوخ (نصف) متقد.**

أرأيت، أيها القارئ، كيف أن كلمة (نصف) هنا غيرا هنالك؟ ففي حين كانت في المثال الأول تعني مقداراً محدداً بدقة، بحيث يمكن التعبير عنه بالصيغة الرياضية (2/1).. فإنها افتقدت في المثال الثاني هذا التحديد وتلك الدقة، وانفتحت على آفاق واحتمالات كثيرة، بحيث يغدو من العبث أن نعبر عنها بالصيغة الرياضية السابقة.

فالنصوص المحكمة تتأبى على التأويل، لأنها لا تحتاج، ولا تحتمل التأويل أصلاً.. وقصارى جهد المتلقي أن يكتشف المعنى الوحيد لها.. فالنص المحكم كما جاء في كتاب (التعريفات) هو: "ما أحكم المراد به من التبديل والتغيير، أي التخصيص والتأويل والنسخ، مأخوذ من قولهم: بناء محكم، أي متقن مأمون الانتقاض.. فإن اللفظ إن ظهر منه المراد، فإن لم يحتمل النسخ فهو محكم".

وبذلك، وبناء على ما سبق، تكون النصوص المحكمة نادرة جداً (خارج نطاق نصوص العلوم والنحو والفقه والقانون..). ومع ذلك فقد تصدى بعضهم، قديماً وحديثاً، لتأويل بعض النصوص المحكمة، تمشياً مع مناهج وغايات معينة، مما أوقعهم في التناقضات والعنت والإغراب والظنون المربكة.

O■O

الفلسفة ...والأدب

أعرف أن التطرق لإشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب يعني من جملة ما يعني إعادة اكتشاف ما هو مكتشف أصلاً، وأعرف كذلك أن محاولة التمييز بين نص فلسفي ونص أدبي من الأمور غير الحاسمة في كثير من الحالات، نظراً لما بين الفلسفة والأدب من وشائج الجوار والقربى.. أوليس الأدب أحد الطرق الأساس في التفلسف؟.. فكم تفلسف الأدباء؟ وكم تأدب الفلاسفة؟ (كما سبق وذكرت). ومع ذلك فإن هاجسي الأساسي هو هذه التخوم المشتركة بين الفلسفة والأدب، التي تتموضع فيها بعض الأجناس الأدبية (النقد مثلاً).

وقبل الشروع في بحث أية علاقة محتملة بين الفلسفة والأدب، سأحاول أن أعطي وجهة نظر في مفهوم كل منهما، أقول وجهة نظر ،لأن إعطاء تعريف (جامع مانع) ليس متعذراً فحسب، وإنما لأن التورط في مثل هذه المحاولة يؤدي إلى انفلاش البحث بحيث تصعب لملمته بعد ذلك. وما أعطيه سيكون رأياً شخصياً، أو قل إنه انحياز شخصي لموقف إجرائي يقتضيه البحث، ويساعد في بناء وجهة نظر تتعلق بانتماءات النص وهويته.

فالأدب، برأيي، تشكيل لغوي، يمثل التعبير الأسمى والأجمل، عن فكر الأمة وحياتها وطموحاتها.. وقيمها.. وهو تعبير من إنشاء العقل والخيال معاً. على يد أفراد تجلت فيهم، وتوهجت في أعماقهم، ملامح أمتهم وخصوصيتها.

فالأدب، بما هو تعبير عن فكر الأمة وحياتها وقيمها..، يعتبر تعبيراً تاريخياً، أي تعبيراً متطوراً، يتجلى بأشكال متعددة ومتجددة، ويكتنز بمضامين متغيرة. باعتبار أن الشيء الذي يملك تاريخاً سيتطور تطوراً عضوياً متماسكاً، متحاشياً الطفرات والقفزات.

وبما أنه تعبير أسمى وأجمل؛ وبما أنه تشكيل لغوي.. فهو حريص على الناحية الجمالية، لأنها، وكما وعى أرسطو مبكراً، أحد أهم أسرار الأدب، والتي يتحقق من خلالها أهم وظائف الأدب (أعني المتعة)، لأن الأدب حين يكفّ عن أن يكون ممتعاً يخرج نفسه من دائرة الأدب أصلاً. وبما إنه من إنشاء العقل والخيال معاً، فهو ليس وصفاً، أو محاكاة فقط، وليس انعكاساً ساذجاً للواقع فحسب، بل إنه خلق وإبداع في جوهره، وهو يستغرق الواقع والممكن معاً. وبما

أنه من إنتاج أفراد، فهو تعبير ذاتي، أصيل ومتفرّد، موسوم بطابع مبدعه ويحمل بصماته الشخصية المتمايزة.

أما الفلسفة، وبعيداً عن تعريفها اللغوي المتقادم (حب الحكمة)، فإنني ازعم أن فعل التفلسف لا يتأتى من المضامين التي يتصدى لها: (الوجود بما هو موجود).. أو التصدي للمشكلات الميتافيزيقية الكبرى المزمنة والخالدة (الله/ النفس/ الحرية/ الخلود...)، ولا من خلال المنهج الذي يحرص الفيلسوف على اتباعه وهو يبني صرح مذهبه، أعني وجهة نظره المتماسكة داخلياً وخارجياً، هذا المنهج الذي تحول في حالات كثيرة إلى أقنوم مقدس يمثل القياس الأرسطي قمته عند بعض.. ويمثل الجدل، ثم الجدلية بشقيها المادي والتاريخي قمة أخرى عند آخرين.. إنما يكمن التفلسف في الغاية التي يسعى إليها، هذه الغاية التي نجدها مضمرة أو صريحة عند الفلاسفة جميعاً، وأعني بها البحث عن العام في الخاص، والتعالي عن الجزئي.. والعارض.. لمصلحة الكلي والجوهر. فالعام، والجوهر، والكلي.. هو ما يهم الفيلسوف مع أهمية الخاص.. والعرضي.. والجزئي.. والمرحلي.. بطبيعة الحال.

وإذا انتقلنا إلى شكل العلاقة المحتملة بين الفلسفة والأدب، فإنني أميل إلى تصورها كعلاقة دائرتين تتقاطعان، بحيث تتداخل المساحة الكبرى لكل منهما مع الأخرى، وتتخارج مساحات محدودة منهما، ولكنها مهمة وحاسمة.

ولمعترض أن يحتج على شكل هذه العلاقة، أو على نسبة التداخل والتخارج فيها.. على أساس أن الأدب من إنتاج ذات متفردة، لا تكتفي بنفي خارجها فقط، وإنما تعمل على إبداع هذا الخارج على صورتها ومزاجها، وحسب وعيها.. ثم لا تتورع عن إعطاء هذا الخارج (الذي أبدعته) طابع اليقين والضرورة والكلية. وأزعم أن مقولة (ت.س. أليوت) عن المعادل الموضوعي قد نشأت من هنا. فالخارج، في الأدب، يتحدد بمزاج الذات (المبدعة) لا بتركيب الموضوع ومعطياته: (كن جميلاً تر الوجود جميلاً).. في حين لا يكون الأمر كذلك في الفلسفة، ولا في المعرفة عموماً، ففي المعرفة تعمل المخيلة لصالح الفهم، بينما يعمل الفهم في الفن (والأدب أحد فروعه)، بوجه من الوجوه، لصالح المخيلة (على حد قول كانت) وأزعم أن الاعتراض السابق، على وجاهته الظاهرية، اعتراض مرجوح، لأسباب كثيرة، منها أن الفيلسوف لا يمكن أن يتحرز من مزاجه، والفلسفة، من ثم، لم تخل في يوم من الأيام من مزاج الفلاسفة، ثم إن جعل العمل الأدبي عملاً ذاتياً محضاً، ووضعه، بالتالي، خارج التاريخ، أمر فيه

كثير من المغالطات.. فنتبع ظاهرة الأدب يكشف مدى ارتباطه بالعقل، وبظواهر الحياة الواقعية والتاريخية. صحيح أنّ الأدب نتاج شخصي بالدرجة الأولى، لكن ذلك لا ينأى به عن المؤثرات الاجتماعية.. وعن المؤثرات الإنسانية.. والواقعية عموماً. فالأدب، ومن هذا المنطلق بالذات، لا بد أن يتأثر بما يكوّن شخصية مبدعه من عوامل ومحددات واشتراطات (فيزيولوجية، اجتماعية /اقتصادية/ نفسية/ أخلاقية/ سياسية/ اعتقادية/...) فالشخصية، منتجة العمل الأدبي، محكومة (وعت ذلك أو لم تع) بمؤثرات قادمة من خارجها: (اللغة /سلم القيم/..)، فمن باب أولى أن تتأثر منتجات هذه الشخصية بذلك.

وهكذا، فإن الأدب لا يمكن أن ينهض بذاته، متحاشياً تأثير العقل والواقع والتاريخ، مثله في ذلك مثل الفلسفة وبقية الأنشطة الإنسانية الأخرى.

وربما كان من المفيد أن نشير إلى البحث الميداني الذي أجراه "د. مصطفى سويف" حول عملية الإبداع في الشعر، فقد وجد الباحث أنه: "إلى جانب بعض العناصر المتفردة، الغامضة، التي لا يمكن نفيها في عملية الإبداع في الشعر، أن للأحداث الواقعية، والمشاهدات، والاطلاعات، التي خبرها الشاعر شخصياً، صلة بما يبدعه. ومن هنا كان العمل الفني فردياً واجتماعياً في وقت واحد معاً. فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان (الشاعر/ الأديب...) لكنه تنظيم في سياق الإطار المرجعي ذي الأصول الاجتماعية، الذي يحمله الفنان، ويتخذ منه، عاملاً من أهم عوامل التنظيم". وبعيداً عن ذلك، فإن التاريخ يقدم الشواهد على مدى تأثر الأدب (والفنون عموماً) بشروط الحياة ومعطياتها (يخطر بالبال الشاعر العباسي علي بن الجهم).. وبذلك يرتبط الأدب مع النشاطات الإنسانية، ويستلهمها في مضامينه من جهة، وفي الأشكال المتطورة التي يعبر بها عن تلك المضامين من جهة ثانية. مع الانتباه إلى أن هذا الارتباط بين الفنون والآداب وبين شروط الواقع لم يكن على حساب المستوى الفني، ولم يكن حائلاً دون رقيها جمالياً، كما يحلو لبعضهم أن يدعي، لسبب بسيط جداً، هو أن هذا الارتباط حتمي لا فكاك منه، بل إن الحضور التاريخي قد تجاوز في حالات كثيرة حد الواسطة والرمز ليتوضع في متن النص الأدبي، وفي صميم العمل الفني بشكل صارخ دون أن يسيء ذلك لجمالية الأدب والفن، حين قيّض له الأديب المقتدر، الذي يستطيع تقديم الشكل الجميل، والإهاب الفني الرائع، لذلك الحضور التاريخي. (أقول هذا وفي الذهن تجربة الشعر الجاهلي، بل والتجربة الشعرية العربية عموماً، أوليس الشعر ديوان العرب؟!) بل إن التجربة الروائية في العالم

تؤيد ما نذهب إليه، فالرواية ديوان الشعوب (إن صحت التسمية). ما أردت أن أقوله إلى الآن أن في الفلسفة بعداً ذاتياً، كما أن في الأدب بعداً موضوعياً وواقعياً أو على حد قول (هيجل): "لكل عصر شعره، والشعر فيه بعض وعيه، أي إنه متلمس بالضرورة لكل الوقائع والتحولات البارزة، التي تدخل مجرى الواقع والوعي".

ولعل تاريخية الأدب، أي التغيير الذي يطرأ عليه (شكلاً ومضموناً) نتيجة التغيير في الأخلاق والسياسة والاقتصاد.. الخ، خير دليل على العلاقة العضوية بين الأدب والواقع، فالناس ليسوا منتجي آداب وفنون فحسب، بل إنهم موضوع لتلك الآداب والفنون كذلك، وهنا تكمن المفارقة.

مما سبق نستنتج أن للخصوصية الحضارية والتاريخية بُعْداً في الأدب.. وفي الفلسفة على حد سواء، فهي حاضرة بتجلياتها وإنجازاتها وتطوراتها.. في تجربة الأديب وفي تجربة الفيلسوف؛ فالأساس (البؤرة والشرارة) في تجربة الأديب وفي حدس الفيلسوف وتجربته يكاد يكون واحداً، ويتمثل في الدهشة غالباً. أما كيفية التصرف حيال هذه الدهشة، وكيفية التعبير عنها، وكيفية إعادة إنتاجها.... فالأمر مضاف، وهو الذي يميز الأدب من الفلسفة.

فالدهشة هي التي تسهم في تأسيس فعل الفلسفة، وهي شرارة التفلسف.. وهي، كذلك، شرارة الأدب والفنون عموماً، والمسافة بين الواقع والممكن، وبين الممكن والمستحيل، هي المدى الذي تبحث فيه الفلسفة، وهي البؤرة التي ينهض منها الأدب وتنبعث منها الفنون، وفي اللحظة التي تنتفي فيها الدهشة، أي اللحظة التي يتحقق فيها الحلم، تزول الحاجة لكل من الفلسفة والأدب.. والفنون عامة. وإلى أن يتحقق ذلك (حلم المعرفة المطلقة، وحلم السعادة المطلقة)، وما أظنه سيتحقق في عالم الإنسان، سنبقى، نحن البشر، مقيمين في البرزخ الذي يفصل الحلم عن الواقع، والممكن عن المتعيّن.. نتفلسف، وننتج أدباً وفناً.

ثم إن الأدب كالفلسفة ينطلق من الوعي، بغض النظر عن ادعاءات بعضهم، وإن كان الأمر أشد وضوحاً في تجربة الفيلسوف، وفي مشروعه. إلا أن الأدب الحقيقي، لايمكن أن يكون كذلك (أدباً حقيقياً) إلاّ إذا وعى ظروف محيطه، ووعى حقائق الحياة عامة، ومن ثم قام باختزالها وتمثلها، ليعيد إنتاجها بعد ذلك في إهاب (شكل) جميل، يكون قادراً على تمويه ذلك الواقع وإخفائه. أما الأدب العادي؛ متوسط المستوى، فهو الذي يعجز عن تمويه المشاعر والعواطف والمبادئ والأيديولوجيا...

الأدب الراقي قادر دائماً على تضليلنا وإقناعنا (بمكره الفني) ببراءته وعفويته، وببراءة الأحاسيس التي يعبر عنها وببساطتها. الأدب الجيد كاللوحة الجيدة التي تخفي ببراعة مدهشة مصادر إنتاجها، وتخفي تقنية هذا الإنتاج، والمعاناة والأدوات والمراجع... التي ساهمت في هذا الإنتاج. إنها تخفي العام القابع في صميم هذا الخاص.

أما الفيلسوف فلا يهتم بإخفاء مصادره، بل يحرص على التصريح بها، والإحالة إليها، لأنها اللبنات التي تشكل مداميك مشروعه. وهذا لايعني أن الأديب، إذ يموّه العام، أنه يحطّ من قيمته، أو يتبرأ منه.. أبداً، كل مافي الأمر أنه يعبر عنه بشكل فني جميل... فالأديب يؤمن، دون أدنى شك، بأن العام أسمى من الخاص، والمطلق من النسبي (الفردي)... ولكن طبيعة الأدب وتقنياته الفنية تجعل العام يتجلى في الخاص، والمطلق في الفردي، والعقل في الشخص... إذ دون الخاص والفردي والشخصي ليس العام والمعقول إلا إمكانية مثالية مجردة. وهنا تكمن مهمة الناقد ليكشف عن هذا العام والمطلق والمعقول... في صلب هذا الذي يصر على التظاهر بغير ذلك.

فالحقيقة، إذاً، تشكل مضمون الأدب، كما تشكل مضمون الفلسفة. والنصّ الأدبي قد يتشابه مع النص الفلسفي من حيث المضمون، إذ لافرق بين التفلسف وبين إنتاج الأدب من هذه الناحية... ومع ذلك فالأدب والفلسفة أبعد عن أن يكونا شيئاً واحداً، فهما متمايزان من جهة الشكل، وهذا الشكل هو الذي يكوّن جوهر الأدب (دون الوقوع في فخ الشكلانية المبتذلة). لعلنا بدأنا نخرج من المساحات المشتركة (المتداخلة) بين الفلسفة والأدب، لنبدأ من نقطة يشتركان فيها ويتفاصلان اعتباراً منها، ألا وهي اللغة. فاللغة أداة الفلسفة، كما هي أداة معظم العلوم الأخرى، لكنها، في حالة الأدب، تمثل المادة الخام التي يشكل منها الأديب نصه... فالأدب ليس أدباً لأنه اختار أن يتحدث عن موضوعات معينة، وإنما لأنه اختار طريقة معينة في هذا الحديث، وهذا مايميز الأدب من الفلسفة، ومن سواها من المجالات. فالفيلسوف ينتج نصاً يوضح فيه مبادئ فلسفته.. أما الأديب فينتج، أو بالأحرى، يخلق نصاً إبداعياً تدخل اللغة طرفاً أساساً فيه، حيث تغدو الكلمة رمزاً أكثر منها معنى، فعلاً لاماضي له؛ فعلاً يبدأ من الاستعمال الخاص والشخصي والمتفرد. الأدب كتابة من نقطة الصفر (كما عنون رولان بارت أحد كتبه) أو هكذا يجب أن يكون. ومن هنا كان الأدب عموماً والشعر خصوصاً توهجاً للغة، وحياة جديدة لها، لأنه يحمّلها من المعاني أكثر مما تعودت أن

تحمله، وأكثر مما في الأذهان عادة..

وهاجس كل أديب أن ينجح في إقامة علاقات مبتكرة بين الكلمات والجمل، عليها بصماته الذاتية المتمايزة، بقصد خلق التوتر والزخم والإيقاع والانسجام... ومن ثم، إنتاج نص مختلف.

فاللغة في الأدب تشحن بطاقة مستمدة من موهبة الأديب ومن مقدرته.. فتتجاوز ذاتها، وتفيض بأكثر مما تعد به، وتشير إلى أكثر مما اعتادت أن تشير إليه، ومما اعتادت أن تثيره في الأذهان.. لأن الأديب قادر على أن يقوّلها أكثر مما تعلمت أن تقوله (حسب أدونيس)... وهذا هو الفرق الحقيقي بين النص الفلسفي (والكتابة عموماً) وبين النص الأدبي.... في الفلسفة (والكتابة) يتعامل الكاتب مع اللغة بوصفها أداة تعبير، وقناة توصيل.. وليس أكثر من ذلك.. فيقوم بلصق الألفاظ، وبناء القوالب والأنماط اللغوية وفق نحو معين (ولكل لغة نحوها الخاص)، ويبقى هو (الفيلسوف/الكاتب) متموضعاً خارج نصه.. فاللغة أداة حيادية، واستخدام الكاتب لها استخدام نفعي بحت... أما الأديب، وعبر استخدامه الخاص والشخصي للغة، فإنه يتموضع داخل نصه... فالأدب، إذاً، استخدام شخصي للغة، وتوظيف موجه لها، وفرض طريقة معينة في التعبير عليها، وإجبارها على اتخاذ شكل (تشكيل لغوي) شخصي مختلف. وفي حين يحاول الفيلسوف (والكاتب عموماً) تقديم نص واضح، محدد (مع احتمال إخفاقه في ذلك).. يحاول الأديب أن يخلق نصاً مفعماً بالإيحاءات، مما يسمح بتعدد القراءات (التأويلات)... بمعنى أن النص الأدبي، خلاف أي نص آخر، حمّال أوجه، ومنفتح باتجاه ممكنات كثيرة، ومعانٍ متعددة.. فهو قابل للتمعني (بلغة العوام الفصيحة)، وبناء مستويات من المعنى تتناسب مع المتلقي، ومع شروط التلقي. فهو (النص الأدبي) بعد أن يحظى بتوقيع مبدعه، يصبح ميداناً للحوار المتكافئ بين المبدع والمتلقي، ولكل منهما حقوق متساوية في تأويله.. وبهذا يكون النص الأدبي، خلاف سواه، نصاً غير منجز، وغير قابل للإنجاز النهائي... مادام يكتب من جديد مع كل قارئ؛ بل مع كل قراءة. وبناء على ماسبق يمكن أن نصف النص الأدبي بأنه:

1- نص أُنتج بقصد أن يكون كذلك (نصاً أدبياً). وهو صادر عن ذات تعرف مهمتها، وتعرف غايتها.

2- نص يستخدم اللغة استخداماً خاصاً (ضمن الفضاء الواسع لقواعد اللغة ونحوها وصرفها)، ويبني أنساقاً لغوية عليها بصمات شخصية فريدة.

3- نص لايستخدم البرهان العقلي، ولا التحليل المنطقي، إنما يستخدم الأسلوب البياني القائم على الإقناع والتأثير والإيحاء ومخاطبة الوجدان والعاطفة.. وهذا مايسمى بالخطاب الشعري (أو الأقاويل الشعرية بلغة الفلاسفة العرب) المعتمد على الخيال والتخييل، وبناء الصور الفنية.

4- نص ممتزج بذات مبدعه لدرجة التعضي والتوحد، فالأديب متموضع بقوة داخل نصه (لايكاد يريم).

5- نص لايقدم حقائق محددة (وإن كانت الحقيقة رائده) باعتبارها إحدى القيم الإنسانية الخالدة (الحق/الخير/الجمال). وهو، وإن كان مجال نفوذ لقيمة الجمال تمارس فيه نوعاً من السلطة.... إلا إن القيمتين الأخريتين لاتنتفيان، ولايجب أن تنتفيا، خارجه.

.6- نص يهدف إلى توريط المتلقي في إعادة إنتاجه، حيث لم يعد مجرد زبون مستهلك لمادة ناجزة الصنع، وإنما غدا شريكاً حقيقياً في إنتاج.. وإعادة إنتاج النص الذي هو في طور الإنجاز دائماً.

وإنني أزعم أن الناقد قارئ متميز، بما يملكه من موهبة، وبما حصّله من أدوات.. لذلك، فهو في إعادة إنتاجه للنص، يرتقي به إلى آفاق قد يقصّر عنها سواه... مما يغري آخرين بتقليده، واتخاذ قراءته مرجعاً يجتره القارئ العادي الكسول... بل ربما تحولت قراءة الناقد إلى نص موازٍ، طغى في كثير من الحالات على النص الأصلي، (كما هي الحال عند أصحاب المذاهب والمدارس) الذي صادروا كل القراءات الممكنة لصالح قراءاتهم من خلال سلطة نصهم... هاقد عدنا إلى النقد.... وإلى التخوم المشتركة بين الفلسفة والأدب.

■□■

ممانعة النص.... لذة التلقي

النصوص التي نقرؤها مستويات، فهناك النص الواضح الصريح البيّن، وهناك النص الغامض، المكتسي غلالة شفافة، تحجبه بقدر ماتظهره؛ وهناك النص الأصم الأعمى الأبكم، الذي لايكاد يفصح عن شيء إطلاقاً. وإذا اعتبرنا أن النص الأخير تعقيد وانحراف بمسار النص الثاني (الغامض)، أمكننا والحالة هذه إرجاع مجمل النصوص إلى اثنين: نص واضح، ونص غامض. الأول يقول بصراحة ودقة وموضوعية مايريد أن يقوله، بحيث لايفهم منه إلا معنى واحد محدد بعينه؛ والثاني أنتج من قبل ذات تحرص على ترك بصماتها واضحة وماثلة دائماً، وكتب بطريقة تتيح لكل قارئ، أو بالأحرى، لكل متلق استنباط معنى، أو مستويات من المعنى، قد تختلف عما يستنبطه الآخرون.... وتتيح للقارئ (المتلقي) الواحد أن يحصّل معاني مختلفة، ومستويات مختلفة للمعنى الواحد عند كل تعامل جديد مع النص.

النص من النوع الأول نص فقير (ليس بالمعنى القيمي للكلمة)، لأنه لايحوز إلا على معنى وحيد، ويعجز عن تقديم معانٍ محتملة وممكنة، ولايسمح للمتلقي بالتمعني، واختيار معنى يتناسب مع مستواه وظروفه وشروط وجوده وبنيته الثقافية والنفسية والأيديولوجية... وتنحصر مهمة المتلقي في محاولة الكشف عن المعنى الوحيد المحدد المضبوط، الذي قصد منتج النص أن يوصله عبر نصه. وكل محاولة لفهم هذا النص لاتعدو كونها محاولة شرح وتفسير، هدفها (ضبط) المعنى (الوحيد)، وأية محاولة للتأويل، والانتقال بالمعنى إلى مستويات طريفة تعد هرطقة وزيغاً وضلالاً، أو إخفاقاً وتقصيراً في أحسن الحالات. وهذا مانجده في النصوص العلمية عموماً: (علوم الطبيعة والتاريخ والنحو والفقه والقانون....) وإلى حد ما في النصوص الفلسفية. أما النصوص الدينية فإنني أرجح أنها ليست من النصوص الفقيرة، أما من يزعم غير ذلك فإنما يحاول أن يفرض قراءته هو، وفهمه هو، وتأويله هو لهذه النصوص معلناً أن ذلك هو المعنى الوحيد... والنهائي لها. وهذا مانجده عند كثيرين، وفي الأديان كلها. فالعلماء والمؤرخون والقانونيون والفقهاء يتفقون مع الأيديولوجيين بقولهم جميعاً أن النص لايحتمل أكثر من معنى واحد صحيح... والنص عندهم أداة تبليغ،

ومناسبة لتجلّي المعنى الوحيد المقصود. والمعنى، في عرفهم جميعاً، أهم من المبنى، والنص لايمكن، من ثم، أن يكون ميداناً لإنتاج معانٍ متعددة، واجتهادات متباينة، عبر صراع إرادات بين منتج النص وقارئيه، وعبر أخذ المستجدات وشروط الواقع (المتحركة بطبيعتها) بعين الاعتبار. لذلك فهم يرفضون، وهذا من حقهم، أن يكون النص نسقاً يفيض بالمعاني المحتملة والممكنة، وأن يكون تكثيفاً لعدة تأويلات، وفضاء يتسع لعدة اجتهادات، لأن ذلك يمثل ابتداعاً وانحرافاً عن فهم الجهابذة منهم؟!!!

واللغة في هذا النوع من النصوص (الفقيرة) وسيلة حيادية، مهمتها نقل المعنى المراد إيصاله للآخرين بدقة متناهية (ما أمكن).

فاللغة مجرد أداة توصيل، أما اختيار الكلمات، وبناء الأنساق اللغوية، وبناء النص... فيتم وفق ماتواطأ عليه المجتمع وعلماء اللغة.. مع الحرص على تجنب الركاكة، وكل مامن شأنه أن يشوش الرسالة، وأن يلوث القناة الموصلة بمعان جانبية. وأفضل هذه النصوص ماآثار استجابة إدراكية واحدة عند المتلقين كافة، مهما بلغ عددهم، ومهما كانت مستويات معرفتهم، ومهما كانت ظروفهم وشروط حياتهم، والفرق بينهم (إن وجد) فرق بالدرجة بين سابق ومقصّر. فالنص يخاطب الجانب العقلي الإدراكي عند المتلقي، بلغة تعتمد على البرهان.

أما النصوص من النوع الثاني، فإن اللغة فيها تكفّ عن القبول بكونها مجرد أداة توصيل حيادية، وتصر على دخول النص بوصفها طرفاً رئيساً فيه. لقد تعالت اللغة عن كونها وسيلة وأداة تعمل في ضوء العقل والمنطق والبرهان... تؤدي مهمتها ثم تنسحب دون أن يشعر بها أحد، كأيّة أداة طيّعة صالحة، وتحولت إلى مادة خام، مستعدة لتقبل التشكيل الذي يقترحه عليها منتج النص، في ضوء العقل والخيال معاً، بعد نوع من المقاومة والعناد. ومنتج النص هنا يعامل اللغة على أنها أشياء وليست علامات، ورموز وليست دلائل... ويحاول أن يلبسها صورة معينة، غايتها التأثير في المتلقي، والإيحاء إليه، ومخاطبته كشخصية متكاملة، دون الاكتفاء بمخاطبة الجانب العقلي المحض فيه.

هذا هو النص الأدبي، الذي ولد في الأساس مناقضاً (ومتناقضاً) مع النصوص التي تستخدم اللغة استخداماً نفعياً، ليستخدمها استخداماً تشكيلياً جمالياً، بحيث يصبح (النص) بنية مكتفية بذاتها، وليست مضطرة للحصول على مصداقية مامن خارجها... ويغدو النص أقرب مايكون إلى اللعب بالكلمات... بل هو كذلك.. طالما أن الكلمات لاتقل شأناً عن المعنى الذي ندبت لحمله.

يقول (عبد القادر الجرجاني): "واعلم أن الداء الدويّ، والذي أعيى أمره في هذا الباب، غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقلّ الاحتفال باللفظ، وجعل لايعطيه من المزية، إن هو أعطى، إلا مافضل عن المعنى، يقول: مااللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا معناه(1)؟" فالمزية في رأي (الجرجاني) هي لأسلوب التعبير، ولكيفية بناء النص، ونظمه وفق سياق مختار. وهو رأي سبق إليه الجاحظ من قبل حين قال: "إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير"(2).

المهم في النص الأدبي إذاً طريقة التعبير، وسبل التصوير والصياغة. أما المعنى فهو الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه. يقول (عبد القاهر الجرجاني): "فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة.. وكذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه، كما أنّا لو فضلنا خاتماً، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضته أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألاّ يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه"(3).

فجودة النص الأدبي لاتتأتى إذاً من معانيه، وإنما من بنيته الأصيلة المتفرّدة: "ذلك بأن المعاني، وإن كان لابد منها، فلا تظهر فيها المزية، وإن كان تظهر في الكلام لأجلها، إن المعاني لايقع فيها تزايد...."(4) على حد قول (الجرجاني). فليس المهم ماذا يقول النص... المهم كيف يقول.

والنص غير الأدبي يسعى لئلا يترك مجالا للاختلاف أو الإيهام أو اللبس والتشابه... أما في النص الأدبي فإن اللبس والغموض مطلوبان مادامـا يؤديان وظيفة جمالية ما: "وليس إذا كان الكلام في غاية البيان، وعلى أبلغ مايكون في الوضوح أغناك ذلك عن الفكرة. وإذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة، لابد فيها، من رد ثان على أول، ورد تال على سابق"(5) على حد قول صاحب (أسرار البلاغة).

في الأدب يتم التصريح بالمعنى بالقدر الذي يتم فيه حجبه وستره... فدلالة الشعر، مثلاً، على معنى ماتحتوي الإيضاح والإبهام على حد سواء، لأن المعاني

الشعرية كما قال (حازم القرطاجني): "منها مايقصد أن يكون في غاية البيان، ومنها مايقصد أن يكون في غاية الإغماض، ومنها مايقصد أن يقع فيه بعض غموض، ومنها مايقصد أن يبان من جهة وأن يغمض من جهة"(6).

في النصوص غير الأدبية، المنتجة تحت المراقبة الصارمة من قبل العقل، المقيم في حقل التفكير البرهاني، لابد من الوضوح الشديد، الناجم عن الانتقال من المقدمات إلى النتائج اللازمة عنها... والانتقال من المعلوم إلى المجهول... أما النصوص الأدبية فيتم إنتاجها تحت الإشراف المشترك للعقل والخيال معاً... مع تخلي العقل عن دور المنطقي ليقوم بدور التخييلي: "في الشعر لاتعتبر المادة، بل مايقع في المادة من تخييل" وكما يقول (الأستاذ محمد الخضر حسين): "التخييل يدور على انتقاء مواد متفرقة، موجودة في الحافظة (الذاكرة)، ثم تأليفها، وإبرازها في صورة جديدة مبتكرة. فيرجع فضله والبراعة فيه إلى ثلاث مزايا: إحداها أن يكون وجه المناسبة بين تلك الجواهر – أعني المواد المؤلفة منها صورة المعنى– غامضاً. وثانيها أن يكون التخييل مبنياً على ملاحظة أمور متعددة، فالصورة المركبة، التي يراعي في تأليفها ثلاثة معان مثلاً تكون أرجح وزناً، وأنفس قيمة، من الصورة التي تبنى على رعاية معنيين. وثالثهما أن يجري الشاعر في استخلاص المعاني وتأليفها على مايوافق الذوق السليم.......

والصورة الشعرية الجيدة، هي التي تكون أقل خطوراً على الذاكرة، وأوسع نطاقاً في التخييل، وألذ وقعاً على الذوق". ولاينسى الأستاذ (محمد الخضر حسين) أن يشير إلى أنه من دواعي التخييل أحياناً تخصيص بعض السامعين أو القارئين بفهم المعنى دون سواهم، إمّا لفضل ألمعيتهم (نخبويتهم)، أو لأن في أيديهم من القرائن مايساعدهم على الفهم مما ليس في أيدي غيرهم من العامة(7). ولعل هذا يدخل في (المضنون به على غير أهله) بتعبير (الغزالي الفيلسوف).

لذلك، ففي حين يكون في النص العلمي (غير الأدبي عموماً) خطأ وصواب، صدق أو كذب.. لايكون في النص الأدبي شيء من هذا القبيل.

فالنص الشعري "لايحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه في ضوئه، إنما له واقعه الداخلي..."(8). فهذا الشاعر (فاليري) يقول بعد أن ينفي وجود معنى صحيح للنص ومعنى غير صحيح:

"كل حقائق المحتوى تصبح في الفن ظواهر شكلية، إن المشاعر الجيّاشة،

والصراعات الداخلية، بل والأفكار الفلسفية.. لاتوجد في الشعر كما هي في الواقع، بل تتجسد في شكل فنيّ يحملها ويعبّر عنها"(9).

فلا وجود لما يسمى بالمعنى الموضوعي في الأدب: "فقد يبدو أن القصيدة تعني أشياء مختلفة للقراء المختلفين، وقد تكون هذه المعاني كلها مختلفة عمّا ظن الشاعر أنه عناه. فتفسير القارئ قد يختلف عن تفسير الشاعر ويساويه في الصحة، بل قد يكون أفضل منه" بتأثير التراكم المعرفي، وغنى التحصيل الثقافي... مما لم يتح للشاعر أن يحصله.. وعندما سئل (ت.س.إليوت) عما إذا لم يكن من الواجب اعتبار تفسير الكاتب هو الصحيح إذا تناقض مع تفسير القارئ (المتلقي)، وكان أحد التفسيرين صحيحاً والآخر خاطئاً أجاب: "ليس ذلك ضرورياً، فلماذا يكون أحدهما خطأ.. ليس للقصيدة، إذاً، أن تدل على معنى، إنما المهم أن تكون"(10).

وعندما أشرت إلى مشاركة العقل للخيال في إنتاج النص الأدبي، لم أنس أن الخيال نفسه وظيفة من وظائف العقل عندما يحاول أن يتخفف من معادلات الواقع المتعيّن، ويتطلع إلى آفاق الممكن.. وعلى العقل، عندما يمارس دوره التخييلي، ألاّ يقع في مطب تصنيع الصور الفنية تصنيعاً ذهنياً بارداً... جافاً... بعيداً عن شروط الحس والواقع المشخص، لأن ذلك سيؤدي إلى الإبهام حتماً. وهذا ما وقع فيه بعض الشعراء حين جلسوا في صروحهم المصمتة مع هواجسهم وأوهامهم وأفكارهم، وبدؤوا في تصنيع صور ذهنية مجردة، ماتلبث أن تتفتق عنها صور ذهنية مجردة أخرى... وهكذا... في عملية معقدة ومركبة قادتهم إلى التيه.

صحيح أن الشعر (والأدب عموماً) فاعلية إنسانية تتجاوز الشروط الزمانية والمكانية للفرد وللغة على حد سواء، لكن الصحيح كذلك أن هذه الفاعلية تنبع من تلك الشروط وتستند إليها وتتمفصل معها... لتتجسد، من ثم، جدلية الجزئي والكلي، الخاص والعام... التموضع داخل زمان معين ومكان معين والخروج منهما (وعنهما) إلى حيث كل زمان... وكل مكان. وقد سبق لـ (حازم القرطاجني) أن قال: "المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور مقاصد الشعر عليها، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار"(11). فالأثر الأدبي (والفني عموماً) لايوجد كفكرة فنية فحسب، بل كتجسيد لها في آن معاً كأثر أو كشيء. فالوقائع المحسوسة، كانت ومازال، الأساس الذي يمتح منه الفنان... ويقيس عليه. على اعتبار أن

الفنون جميعاً إنما تتجه إلى الحواس، بصفتها أدوات تذوق الجمال؛ وإن كان هذا كثيراً ماغاب عن الذهن حين يتعلق الأمر بالأدب، نظراً لكون المادة الخام فيه (اللغة) مجردة... وننسى أن مستوى الإحساس بالجمال في القصيدة (مثلاً) يكون أكثر فاعلية حين تكون قادرة على خلق صور لاتقف عند المستوى الإدراكي، ولاتقف عند مستوى الجزئيات العارضة.... وهكذا، فقد بدأ الفنان بمحاكاة الطبيعة ومافيها من أشياء اصطلح على أنها جميلة... فبدأت التشبيهات في الأدب، وتعددت أدوات التشبيه. ومن الملاحظ أنه عندما كانت تختفي أدوات التشبيه، مع بقاء مفعولها الخفي، كنا نصل إلى مستويات فنية أكثر سمواً وأرقى قيمة. ثم بدئ باستخدام الكلمات بطريقة مختلفة تماماً عن الاستخدام اليومي والعادي لها، سواء من حيث أسلوب النظم وترتيب الكلمات... والتقديم والتأخير.. والحذف والإثبات. أو من حيث استخدام تلك الكلمات في غير ماتواطأت عليه المعاجم.. ففتح بذلك باب لاأغنى ولا أغزر... وأعني به المجاز. ثم تطور التشبيه إلى استعارة، ومن عباءة الاستعارة خرج الرمز... حيث تحولت الكلمة (أو الصورة الفنية) إلى بؤرة تفيض بالمعاني والرؤى.

وهذا الاستخدام (الفني) الخاص للغة، بالإضافة إلى عملية التخييل وإمكاناتها اللانهائية، أضفى على النص قدرة هائلة على الإيحاء والتأثير لم تكن موجودة من قبل... وترك للمتلقي الفرصة لتذوق النص بما يتناسب مع شروط وجوده، وحمّله مسؤولية ممارسة الحرية. وهنا يكمن مصدر القلق الذي يواجهه عندما يجد نفسه أمام اختيارات واقتراحات متعددة تعرض نفسها عليه.

مجمل القول: إن النص غير الأدبي الذي يوضع قيد الاستعمال النفعي، ليساعد في التعليم والاكتساب.. والتفاهم والتواصل المعرفي.... نص واضح بطبيعته (أو هكذا يجب أن يكون) بحكم الغاية التي وجد من أجلها. وإذا صادف وأن كان معقداً، أو صعباً.. فلأن المتلقي لم يمتلك الاستعداد اللازم للتعامل معه، ولم يحصّل المفاهيم والمبادئ الأولية الضرورية لفهمه... ولكنه، وفي الحالات كلها، لايمكن أن يعني إلا شيئاً واحداً محدداً. وهنا تكمن عظمة هذا النص.. أو إخفاقه. ففي الوقت الذي يلوّح فيه (هذا النص غير الأدبي) بمعان جانبية يصبح غير ذاته... ولايعود نصاً محكماً قادراً على حمل المعنى الذي ندب لأن يحمله... ويتحول إلى أقاويل شعرية (بعبارات الكندي الفيلسوف).. وتضيع عندها الحقوق.. والحقائق.. وفي هذا مافيه من الخطورة... وفي الحالات جميعاً فإن النص غير الأدبي ليس نصاً متشابهاً.. ملتبساً... ولايجب أن يكون كذلك.

أما النص الأدبي فنص متشابه، ملتبس بطبيعته، مضلل وماكر، يظهر غير مايخفي، ويخفي غير مايظهر، أو بالأحرى، أكثر مما يظهر، حمال أوجه، مستعد لقبول العديد من القراءات، أي العديد من التأويلات... والتأويل لايعني إحلال حقيقة مكان أخرى، وإنما تغيير مكان الحقيقة، أو بالأحرى، اقتراح الحقيقة (الممكنة) الخاصة بالقارئ استناداً إلى مبررات (معرفية ولغوية وفنية...) داعمة، وكافية لإقناع صاحبها على الأقل.

فالتأويل (وقد مرت عدة تعريفات له في مكان سابق من هذا الكتاب) يعني ممارسة المتلقي لحريته في مواجهة نص مارس منتجه حريته عندما أبدعه بهذه الصورة، عندما أجبر اللغة على اتخاذ الصورة، والتشكيل الذي اقترحه عليها.. فالأديب (الشاعر) هو واهب الصور... وهو الذي لايهتم بالرأي الذي يعبر عنه ويطرحه.. والذي قد يوجد في أي نص آخر.. وإنما يهتم بالرأي وقد تورط في التلبس بشكل معين، أعني بشكل فردي وشخصي ومتفرد وأصيل ومختلف.

وهذه الحرية التي يهبها النص (الأدبي) لكل من منتجه ومتلقيه تجعله مداراً لتصارع الإرادات، وتعطي للقارئ أهمية خاصة، حين تجعله يخلق، أو بالأحرى، يعيد خلق العمل من جديد.. ولعل هذا (وياللمفارقة) من أهم مصادر المتعة والقلق في آن معاً: المتعة واللذة لشعور المتلقي أنه شريك سيد أعظم في عملية خلق تتجدد باستمرار.. والقلق من ممارسة التأويل.. الذي هو في النهاية اختيار... والخوف مما يترتب عن هذا الاختيار من نتائج.

والأديب (والشاعر) عندما ينتج نصه يكون على بينة بأنه يلعب مع قارئه لعبة ما... ولنسمّها لعبة التواصل. ولإتقان هذه اللعبة لابد من فهم احتياجات المتلقي، وقدراته، وإمكاناته. فترى الأديب يضفي على نصه غلالة شفافة، ليزيد من قدرته على الإثارة.. والدهشة.. والمتعة. وهذا هو الغموض المرغوب، الذي يشي ويشف بقدر مايمنع ويستر.. مثل بعض الأزياء التي تحجب بقدر ماتظهر، وتخفي بقدر ماتعلن... وكلما تمكن المتلقي من إدراك قواعد اللعبة التي يلعبها منتج النص تغدو النصوص عادية... ثم مملة. لذلك يضطر الأديب لتكثيف معانيه، وعرضها بأساليب طريفة، وصور فنية مبتكرة.. ليعيد إلى المتلقي الدهشة والمفاجأة... والإثارة. ولكن بعض الأدباء (والشعراء خصوصاً) يغالون في ذلك، فيتركون المتلقي في – حيص بيص– من أمره، عندما يجد نفسه في بحر من الصنعة لاشاطئ له ولاقرار.

وقد ظن قوم من النقاد (الأصوليين منهم) أنّ هذا الغموض من مبتكرات

الحداثة (الغربية)، ومما استورده من يسمون بشعراء الحداثة مع ماستوردوه من أمور سيئة؟!!! لكن الحقيقة غير ذلك، لأن الغموض في أفقه الفني من طبيعة الأدب (والفنون عموماً) كما سبق وذكرنا. بل إن الصنعة (بديع.. وبيان..) ماوجدت إلا لخلق هذا الغموض المحبب... وأكاد أشعر باستنكار القارئ، لذلك أسارع إلى تقديم رأي واحد من أهم النقاد العرب في موضوع الغموض، يقول (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه الهام (أسرار البلاغة): "إن المعنى إذا أتاك ممثلاً، فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمّة في طلبه. وما كان منه ألطف (أغمض) كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، وكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف..."(12).

ولمن أحب المزيد أجتزئ له هذه الفقرة أيضاً: "إن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لايبرز لك إلا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم، ماكل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه. فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون بذلك من أهل المعرفة..."(13) ولو كان الجنس (من المعاني) الذي يوصف باللطافة، ويعد في وسائط العقود، لايحوجك إلى الفكر، ولايحرك حرصك على طلبه بمنع جانبه، وببعض الإدلال عليك، وإعطائك الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد، لكان (باقلّى حار) وبيت أي بيت من الشعر الجيد واحداً، ولسقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبيّن، وكان كل من روى شعراً عالماً به، وكلّ من حفظه (إذا كان يعرف اللغة على الجملة) ناقداً في تمييز جيده من رديئه..." (14).

واضح أن النص الأدبي الجيد هو النص الممانع... الممتنع... الذي يدعو إلى التفكر... والمراجعة... وليس النص السهل... الغفل... الساذج.

وقد أوّل (الجرجاني) مقولة: "إن خير الكلام ماكان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك)، بأن المراد: "أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه، وصيانته من كل ما أخل من دلالة، وعاق دون الإبانة، ولم يريدوا أن خير الكلام ماكان غفلاً مثل مايتراجعه الصبيان، وتتكلم به العامة في الأسواق"(15). ومن هنا كان للتقنية الفنية، وللصنعة، أهمية بالغة في إضفاء هذه الغلالة من التمنع والتخفي المقصود، ذلك أن "الصفة إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها، مكشوفاً عن

وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها. كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، مالا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه....(16) فالعقلاء كلهم يثبتون القول بأن من شأن الاستعارة أن تكون أبداً أبلغ من الحقيقة، وإلا فإن كان ليس ههنا إلا نقل اسم من شيء إلى شيء فلم يجب - ليت شعري- أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة؟"(17). فلعبة الغموض من مستلزمات الأدب عموماً والشعر خصوصاً... ومن خصائصه الجوهرية؛ لأن الأشياء الغامضة هي التي تحث العقل على الابتكارات الجديدة، وهذا ما أثبتته تجارب علم النفس على المنبهات الغامضة، حيث اتضح أن هذا النوع من المنبهات دون غيره هو الذي يحرك الخيال، ويعطي مدى متسعاً من الاستجابات (التأويلات) الممكنة. وعلى حد (ليوناردو دافنشي) أنه حيث لاتكون ثمة إيحاءات ودلالات متعددة... وخيال طليق... لايكون ثمة شعر.

فالغموض هو الذي يلوّن النص بالرؤى والأخيلة، ويعطيه أمداءً لامتناهية. وكأني بالشاعر يسأل نفسه (واعياً أو دون وعي): كم أهب وكم أمنع؟ كم أحجب وكم أبيّن؟ أين أسكت وأين أتكلم؟.. فليس شعراً مايمكن الإحاطة به بقراءة سريعة كتلك التي نمارسها أثناء السفر لتزجية الوقت.. كما إنه ليس من الجمال في شيء من يهبك مالديه من الجمال بشكل مجاني... اعتباطي... ساذج...

الفن.. والأدب... والشعر... كالحب... من طبيعته العطاء... ولكن عطاءه مغلّف بالأسرار دائماً (أو هكذا يجب أن يكون)...وهذا مادفع بعض الشعراء العظماء (أبو تمام، فاليري،...) لأن يجعلوا من الصنعة الشعرية سوراً يفصل بين معاني نصوصهم وبين القراء(18). يقول (د.عبد الكريم اليافي): "في علم البديع أنماطٌ متداولة ومتعارفة، لاتشفّ مباشرة عن الغرض، فهي تظهر شيئاً وتبطن آخر. أو تخلع غموضاً على المراد، بحيث يبقى المتأمل يتبيّن المسالك إليه، في جو أقرب إلى السدفة.. أو السديم... أو العماء، ويجد في ازدواج المعاني.. وغموضها.. واشتقاقها.. متاعاً أي متاع"(19). فلغة الأدب تماطل بالمعنى، وتتباطأ به، وتحاول أن تبعده. بل إنها لاتعطيه، إن هي أعطته، كاملاً ناجزاً. وعملية الخلق التي أنجزها الأديب ناقصة، غير مكتملة. والنص الذي ينتجه نص خديج، ولايمكن أن يكون غير ذلك؛ مما يجعله يتعرض لعمليات لانهائية من إعادة الخلق.

ينقل (د.عبد الكريم اليافي) عن الشاعر الفرنسي (مالارميه) قوله: "تأمل الأشياء والصور المنطلقة من الأحلام التي تستدعيها تلك الأشياء، ذلك كله هو النشيد. البرناسيون يأخذون الشيء أجمع، ويبرزونه، فيعوزهم بذلك غموض السر، ويحرمون الأفكار من جذلها اللذيذ، الذي هو توهمها للخلق. إن تسمية الشيء في القصيدة معناها حذف ثلاثة أرباع النعيم الذي يتألف من غبطة الحزر التدريجي.

أما الإيحاء فهو الحلم المنشود، وذلك هو إتقان استعمال هذا السر القائم في الرمز. فأنت إما أن تبرز حالة نفسية فتعمد إلى التلويح بشيء حيناً بعد حين، وإما أن تختار مقابل ذلك شيئاً ما، وتستخلص منه حالة نفسية بسلسلة من تفكيك الغموض"(20). ويضيف (اليافي) "هذا ماندعوه بالرمز الذاتي، لأن الكلمات والألفاظ المستعملة ليست مرادة لذاتها بالضبط وعلى وجه الحقيقة، وإنما غايتها الإيحاء، كل منها يطلق موكباً ملوناً من الإيحاء. ومن تلاقي ذلك كله تتحصل الحالة النفسية التي يريد الشاعر أن يوحي بها ويشير إليها. ولما كانت العبارة موضوعة للإحاطة بالفكرة (الحقيقة)، وكانت الفكرة أعلى وأجلّ من أن تحصى وأن تحد، ومن أن يحاط بها، لجأ الشاعر إلى الإشارة"(20)

فالنص الأدبي نص إشارة وليس نص عبارة (إذا سمحنا لأنفسنا باستخدام مصطلحات الصوفية). يقول (الروذباري): "علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي"(21). والنص الأدبي كذلك إذا صار نص عبارة ووضوح خفي.. وتحول إلى نص آخر، ولكنه لايعود نصاً أدبياً. والجذر المشترك بين الصوفي والأديب، أي بين ماينتجه الصوفي وما ينتجه الأديب هو الرمز، أعني استخدام الرمز. والرمز كما قال (الروذباري): "معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لايظفر به إلا أهله، إذا نطقوا أعياك مرمى رموزهم، وإن سكتوا هيهات منك اتصاله"(22).

والشاعر على حد قول (د.عبد الكريم اليافي): "يحاول أن يستنفد طاقات الحرف كلها، ويستنزف أنواع دلالات الكلمة، وتفاوت إيحاءات اللفظ، وتشعّب طرق البيان، معولاً في ذلك كله على ثقافته، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه"(22)مكرر. ومع ذلك فعندما تكون تجربة الشاعر (والصوفي) من الغنى والموران والعنف بحيث: "تتأبى على أدق أساليب البيان، وتصعب على أغنى وسائل التعبير، وتعتاص على ألين وجوه القول، عندئذ يتكلم فإذا هو لايكاد يبين، وينطق فإذا هو إلى العي والفهاهة أقرب منه إلى البلاغة والفصاحة. ويحاول أن يترجم فإذا هو يتلكأ ويعيد ويتمتم ويجمجم"(23). ولايملك الشعراء

كلهم مثل هذه التجربة الغنية التي وصفها (د.اليافي)، وليس من حقهم أن يدعوا ذلك... ومع ذلك لاذنب للمتلقي أمام التجارب الغنية الصادقة، فما بالك بالتجارب التي تدعي ذلك؟!!! فإذا كان بعضهم يستغرق في لجّة تجاربه وأحواله!!! فهذا شأنه وحده، ولكن أسلوبهم (القوي المنهار) كما سماه (د.اليافي) يبقى بحاجة لتهذيب الصنعة، ولتشذيب الشغل الشعري.

وعظمة الأعمال الأدبية الراقية أنها تكون أشد تألقاً وجمالاً في النفوس المستعدة والمهيأة بالثقافة والذائقة الحساسة؛ فكما أن غواصاً مدرباً (ومحظوظاً) يخرج باللؤلؤ، فإن غواصاً آخر أقل دربة وأتعس حظاً لن يخرج بغير الصدف والمحار... ويقول (د.اليافي): "ثمة أضواء كثيرة لاترى وإن كانت أشد كشفاً من طيف النور المرئي. فنحن نعلم مثلاً أن الأشعة الجيمية والأشعة السينية في الفيرياء تكشف مالايكشفه طيف النور المرئي؛ ولكنها لاتضيء لأبصارنا الأجسام إن لم تكن لهذه الأجسام بعض خصائص التألق..."(24) وكذلك الأمر بالنسبة لتلقي النصوص الأدبية فإنها لن تبوح بأسرارها ومكنوناتها إلا لمن امتلك أدوات التذوق من معرفة وثقافة وموهبة.. وبناء على الفكرة السابقة يمكننا القول بأن الغموض أمر نسبي، فما أعده أنا غامضاً قد يعده سواي سطحياً ساذجاً.

هل استطعت أن أصل بالقارئ إلى فكرة أن الغموض ليس عيباً، وأن اللجوء إلى الرمز، وإلى الإشارة والتلميح.. يجعل النص أكثر ثراء، لأنه يصبح أشد تحريضاً لخيال المتلقي، ذلك أن هذا النص (أولاً وأخيراً) مجال لعمل الخيال الخلاّق عند منتجه ومتلقيه. يقول (د.اليافي): "الخيال ملكة التحويل، وهو ملكة الرمز، وعالم الرمز واسع، هو عالم الإنسان وعالم الطبيعة وعالم الفكر. والرمز قائم في كل مكان من الكون، والرمز جدلية الظاهر والباطن، والجسم والروح، والاسم والمعنى، المشف والكثيف، المادة والفكر، الشكل والمضمون، الجهر والسر، القريب والبعيد، السهل والممتنع،... وهو موطن الفهم والإدراك والتأويل.... إنه جفر الغيب، ورسالة الذكاء، ولسان التبصر والحزر.. يقول مالا يقال بغيره، وهو كالقطعة الموسيقية لاتنحل مقاصدها بالسماع مرة واحدة، بل تتجدد إيحاءاتها وتزداد معانيها بتجدد سماعها..."(25).

وبهذه الخاصة التي يكتسبها النص الأدبي من خلال توظيف الرمز، وتجنب العبارة الصريحة.. يكتسب الخلود، ويتمتع بالتجدد الأبدي، وبعدم النفاد.. ومهمة المتلقي ماكانت سهلة يوماً، إن عليه أن يدفع بالعملة العاطفية والفكرية إن أراد أن يستمتع بالنص.. عليه أن يجهد نفسه كي يكشف ويكتشف، وأن لايسيء الظن

بالشاعر إن لم يفهمه من القراءة السريعة الأولى... بل أن يتلمس له العذر، فربما عجز اللسان بما هو بيّن في الجنان (على حد قول الشافعي).

فلا شعر بلا غموض، ولكن حذار، فقد يوجد غموض ولايوجد ثمة شعر. ذلك أن التخفي وراء مقولة (الغموض من مستلزمات الشعر) قد أعطى المبرر لكل هذا الكم الهائل والرديء مما يسمى زوراً بالشعر، وماهو في الحقيقة إلا هذيان منفلت من الضوابط الفكرية والعقلية... والفنية. ذلك أن مانقرؤه أحياناً من نصوص مصمتة مغلقة يجعلنا، في كثير من الحالات، نشك في عقولنا، وفي قدراتنا.

نعم، قد يكون الشعر قولاً (مابعد عقلي)، يثور على الأصول والضوابط، لأنه أكبر منها (كما صرح أبو العتاهية مرة: أنا أكبر من العروض). ولكن ثورته على تلك الأصول يجب أن تكون لتبديلها وإحلال أصول طريفة وضوابط جديدة مكانها، بعد أن أصبحت متخلفة وعاجزة، وليس للإفلات من أية ضوابط على الإطلاق، لأننا نكون حينئذ في العماء المطبق، وفي الفوضى المدمرة، " ولاحرية في الشعر لمن يريد أن يتقن عمله" كما صرح (ت.س. اليوت) لأن الشعر الجيد لايتخلص من الضوابط تخففاً، وابتغاء للفوضى، وإرسالاً للنزوات من عقالها.

قد يحتج بعض القراء على قولي السابق، ليعلن: أن المطلوب ليس الغموض، وإنما الأصالة غير المسبوقة.. فالجديد.. والمبتكر.. قد يُنتج من جملة ماينتج الغموض.. فالغموض نتيجة... أولم يقل (أبو الدرداء) فيما نقله عنه (ابن المعتز في كتاب البديع): "معروف زماننا منكر زمان فات ومألوف زمان آت..." وكلنا يعرف (على سبيل المثال) كيف نتجت معاني (أبو تمام) الغامضة عن أسلوبه المبتكر، ونذكر كيف وقف منها معاصروه منكرين متحرّجين موقفهم من كل شاذ غريب غامض "ولكن الشاذ الذي يزول شذوذه بفعل الزمان، سرعان مايصبح قواعد صارمة".

يقول (ليوتولستوي) في نص كان في زمان ما عظيم الأهمية عنوانه (ما الفن) معلقاً باستهجان على قصيدة لـ (فرلين) كان قد شبه فيها اللون غير المؤكد للجليد بالرمل اللامع (الذي يغطي سأم السهول المترامية) كما شبه السماء بنحاس كئيب، فيه عاش القمر ومات. وقد اتهم (تولستوي) الشاعر الفرنسي (فرلين) بالعديد من الاتهامات، وشبهه ببائعة السمكة الذهبية، وقال "أيمكن أن يعيش القمر ويموت في سماء نحاسية؟! كيف يمكن أن يلمع الجليد كالرمل؟! وكيف يمكن أن

ينسب الفرنسيون مثل هذه الأهمية لهذا الشويعر؟! الذي هو أبعد مايكون عن المهارة في الشكل، والذي هو حقير... وسوقي لأقصى درجة في الموضوع"(26). بينما أصبح على تلاميذ المدارس الفرنسية اليوم أن يحفظوا هذه القصيدة عن ظهر قلب، ويصعب أن نفهم الأسباب التي أثارت (تولستوي) إلى هذا الحد؟!.

فتشبيهات الأمس الجريئة هي رواسم (كليشهات) اليوم، وغرائب الأمس مألوفات اليوم.. يقول (تودوروف): "ماأصعب أن يهاجمك الآخرون وهم لايعرفونك ولايسعون إلى فهمك. إنهم مغتاظون لأنك مختلف عمّا يتمنون أن تكون عليه"(27). وحين نفهم شاعراً، أو بالأحرى، طريقة شاعر، مهما كان غامضاً، فسوف لايبقى كذلك. يقول أحد النقاد في تقديمه لأحد دواوين (لوركا): "لكننا عندما نفهم طريقة (لوركا) الشعرية، فإن صوره لاتعود صعبة صعوبة حقيقية".

مع العلم بأن الفن عموماً، والشعر بعض تجلياته، ليس شذوذاً عن المألوف في كل ماينتجه، إذ لايمكن لأي كان أن يكون مبتكراً في كل شيء، وأن يتكلم لغة متفردة غريبة دائماً، وإلا أصبح معزولاً... صحيح أن هاجس كل شاعر أن يبتكر لغة خاصة به، وأن يبدع صوراً أصيلة غير مسبوقة، ولكن ذلك يبقى في مرحلة الهاجس دائماً، يدفعه للتجديد. لأن الشاعر مضطر للعودة إلى النبع.. إلى اللغة الأم بأساليبها وأنماطها ومعاجمها... فثمة متعة لم تنفد بعد، وثمة أشياء لم تقلها تلك اللغة بعد، خصوصاً حين يستطيع الشاعر الموهوب أن يشحن بعض أنماط التعبير بطاقات هائلة مستمدة من موهبته الأصيلة. من حق الشاعر، إذاً، أن يحلّق في سماء المعاني الخفية... اللطيفة... المبتكرة... ماشاء، تلافياً للابتذال والسوقية.... خصوصاً أن الشعر يتطلب الرؤية الأصيلة... والرؤيا الشاملة الخلاقة... فالشعر نافذة يتطلع الشاعر من خلالها للتواصل مع المطلق، ويبقى (الشعر) حالة خاصة لايمكن إخضاعها للعقل، وللتحليل البارد... ومع ذلك، فليس من حق الشاعر أن يسرف في التعقيد، وتداعي الصور المبهمة المستعصية على الفهم... وهذا مايقع فيه الشعراء الذين لايملكون أدواتهم، ولا يتحكمون بعواطفهم وأخيلتهم... مما يحول دون التواصل معهم، ويجعل العلاقة بهم مضطربة ومرتبكة وغير واضحة. إن هاجس التجديد، وتجاوز السابقين من الشعراء هو السبب وراء تلك الحالة.

ومنذ القديم أحسّ (عنترة) بوطأة ذلك، فأطلق صرخته المشفقة: "هل غادر

الشعراء من مترددم" خشية ألاّ يكون الأقدمون قد تركوا للمتأخرين من الشعراء مايقولونه ومايبتكرونه... وما أدركه (عنترة) بحدس عبقري نقله (تودوروف) عن (فراي) حيث يقول: "لايمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى، فكل نصيّة هي تداخل نصيّ. وتطرح مسألة الطرافة، أو التأثيرات بشكل خاطئ أغلب الأحيان. ويكمن الاختلاف الحقيقي بين الشاعر الطريف والشاعر المقلّد (فقط) في كون الأول أعمق تقليداً"(28). ويقول في مكان آخر: "عندما نقرأ نتاجاً، فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير، إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية... ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف، ذاكرة النص نفسه فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها... تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق نص آخر"(29)... بل إن المرء يكاد يجرؤ على القول: "إن كل قصيدة ليست في الحقيقة إلا المسودة للاحقاتها". فلكل نص ذاكرته الضاربة في أعماق نصوص سابقة، وهذه الذاكرة هي التي يسميها بعضهم (التناص). فكل قصيدة تدخل في عملية تناص ليس مع قصائد أخرى (سابقة أو معاصرة) فقط، وإنما قد يكون التناص مع كتب ونصوص لغوية وتاريخية ودينية.. وفلسفية... عن طريق المحاكاة العامة... أو الإحالة المحضة. وهذا التناص لايتم في حالة وعي غالباً. وإذا توخينا الدقة قلنا: إن التناص قد يكون واعياً وقد لايكون. وكلنا يذكر قصة (أبو نواس) مع (خلف الأحمر) حين رفض الأخير أن يجيز الأول في قول الشعر إلا بعد أن يحفظ عدداً معيناً من أشعار العرب... وحين حفظها طلب منه أن ينساها.. هل أدركتم مكر (خلف الأحمر)؟!، وهل أدركتم سر لعبته مع النواسيّ؟! فالحفظ إرادي... قابل للقياس... أمّا النسيان فلا إرادي.. ولايمكن التأكد منه... إن (خلف الأحمر) قد طلب من (الحسن بن هانئ) أن يتناساها، أي أن تصبح من ممتلكاته، أو تتماهى في ذاكرته، لتكون تحت تصرف مخيّلته.

والشاعر، عندما ينتج نصه، يغترف (بوعي أو دون وعي) من تلك الذاكرة... وحين تكون هذه الذاكرة مشتركة بين منتج النص ومتلقيه فلن توجد ثمة غرابة... ولن يوجد ثمة غموض، حتى وإن لم يفطن المتلقي لمصدر الصور التي يقدمها النص مباشرة، نتيجة الصنعة الشعرية البارعة. أما حين تكون ذاكرة منتج النص مختلفة عن ذاكرة المتلقي فلابد أن يحدث سوء تواصل بينهما. ويزداد الأمر سوءاً حين يستعير الشاعر ذاكرة ثقافة أخرى، وينقلها نقلاً أفقياً إلى ثقافته وإلى قارئيه، ويستخدم رموزاً وأسماء واستعارات لاتعني شيئاً للقارئ...

وهذا مالاحظناه في بعض نصوص (الحداثة الشعرية العربية) في مراحلها الأولى... والتي مالبثت أن تخلت عنها لتتجه إلى البحث في الهوية الثقافية، وفي التراث الحضاري للأمة، عن رموز عربية.

وأسوأ أنواع التواصل كان مع الشعراء أصحاب الصرعات المستوردة من الغرب جاهزة ناجزة؟!!! ناسين أن هذا الغرب لم يصل إلى ماوصل إليه بالقفز البهلواني فوق الأشكال... لأن هذا الغرب (مع تمايز بين شعب وآخر فيه) إنما يطرح مفهومه الخاص للحداثة، مستلهماً حضارته.. وهو عندما تفاعل مع الحضارات الأخرى، قديماً وحديثاً، فإنه تفاعل معها من منظوره ووفق شروطه، ولم ينظر إلى تجارب الآخرين كما ينظر بعضنا إلى تجربته على أنها نموذج كامل... جاهز للفك والتركيب في كل زمان وكل مكان. ومن المؤسف... والمضحك والمبكي في آن معاً... أن بعضاً من شعرائنا... حين حاولوا العودة إلى الذاكرة الشعرية العربية، عادوا من أبواب استشراقية... فلا عجب إن انقطع حبل التواصل معهم.

○○

■ هوامش

1- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز في علم المعاني، علّق حواشيه: محمد رشيد رضا(منشورات جامعة البعث، 88- 1989). ص 194.

2- المصدر السابق، ص198، نقلاً عن الجاحظ.

3- المصدر السابق، ص196- 197.

4- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. (القاهرة، دار المعرفة، 1978). علّق حواشيه: محمد رشيد رضا، ص 123.

5- المصدر السابق ، ص123.

6- جابر عصفور ، مفهوم الشعر .

7- محمد الخضر حسين. الخيال في الشعر العربي (القاهرة، جمع وتحقيق علي الرضا التونسي ، 1972)، ط2، ص 37- 42.

8- د. محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، (بيروت، دار التنوير ، 1985)، ط1، ص11.

9- رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ومراجعة حسام الخطيب، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1985)، ط3، ص419.

10- المصدر السابق، ص419.

11- نقلا عن جابر عصفور في مفهوم الشعر.

12- الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص118- 119.

13- المصدر السابق، ص119- 120.

14- المصدر السابق، ص 122.

15- المصدر السابق، ص 123.

16- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 237.

17- المصدر السابق، ص 333.

18- انظر: د. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، (دمشق، جامعة دمشق، 1963).

19- المصدر السابق، ص230.

20- المصدر السابق، ص300.

21- المصدر السابق، ص270.

22، 22 مكرر - انظر: المصدر السابق، خصوصاً فصل (الرمز الصوفي).

23- انظر: المصدر السابق، خصوصاً فصل (الرمز الصوفي).

24- المصدر السابق، ص237.

25- المصدر السابق، فصل (الرمز الصوفي).

26- رينيه ويلك، مصدر سابق، نقلا عن آرثر كوستلر.

27- انظر: تزيفتان تودوروف. نقد النقد. رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، (بيروت، مركز الإنماء القومي، 1986)، ط1.

28- المصدر السابق، ص94.

29- المصدر السابق، ص91.

○■○

تذوّق الأدب

تربية التذوق الأدبي .. عند الأطفال خصوصاً.

هل يرجع تذوق عمل فني ما، أيّاً كان، وما يصاحب ذلك من شعور غامر بالمتعة والدهشة، إلى أسباب موضوعية يتحلى بها ذلك العمل الفني؟ أم يرجع إلى أسباب ذاتية؟ حين يضفي المتلقي مشاعره على العمل الفني، مسقطاً عليه أحاسيسه، وتجاربه الشخصية... فيرى فيه مالا يراه الآخرون، ويحس، ويسمع، ويلمس... مايعجز الآخرون عن رؤيته، وعن الإحساس به، وعن سمعه ولمسه.

بداية، أزعم أن الأمر أكبر من أن يحسم، وما أكتبه لا ينوي التورط ببحث هذا الموضوع إلا بما يخدم الغرض الأساسي المتعلق بتنمية التذوق الجمالي عموماً... والتذوق الأدبي خصوصاً... والتذوق الجمالي الأدبي عند الأطفال بصورة أخص.

ومن الملاحظ أن علماء النفس، في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن الحالي (القرن العشرين هو المقصود هنا)... إضافة إلى عدد من النقاد... قد انحازوا إلى الرأي الأول الذي يقول: إنّ للعمل الفني الدور الأساسي في عملية تذوقه؛ فالشيء الجميل سيكون جميلاً عند الجميع. وقد جاء رأي هؤلاء نتيجة انبهارهم بالتقدم المذهل الذي حققته العلوم الطبيعية، فأرادوا أن يحذوا حذوها، وأن يقلدوها... بوضع قوانين تفسر سلوك الإنسان، ومشاعره....وفعالياته المختلفة، بما في ذلك الإبداع الفني (إنتاجاً وتذوقاً)، زاعمين أن التحكم في ذلك كله من الأمور الممكنة.

وإذا كنت من الرافضين للتطرف الناجم عن استدعاء قوانين العلوم الطبيعية لتمارس نفوذا خارج دائرة ما وضعت له،وخارج المجال الذي تقوى فيه على إثبات صدقها ونجاعتها، عن طريق التجربة، المعيار الموضوعي الوحيد لذلك... أي من الرافضين أن يكون العمل الفني مجرد منبه خارجي حيادي يتصف ببعض الخصائص.. فإنني من الرافضين كذلك أن يكون العمل الفني مجرد تعبير عن عُصابات منتجيه وإحباطاتهم وعقدهم... وأزماتهم النفسية والعقلية.

أرجو ألاّ يفهم من كلامي أنني أترك العمل الفني، إنتاجاً وتذوقاً، للمزاجية المحضة، المنفلتة من أية ضوابط، ومن أية مرجعية... فأمام إخفاق دعاة الخصائص الموضوعية للعمل الفني، بوصفها منبهاً خارجياً يستدعي استجابات محددة، كما كان سائداً في أواخر القرن التاسع عشر، ولا يزال يجد صدىً عند

مدارس فنية معينة، في صياغة قوانين عامة للتذوق الأدبي... والجمالي عموماً، ولتفسير ذلك الشعور الغامر بالمتعة الذي يصاحب التعامل مع الأثر الفني... وأمام إخفاق دعاة الاستبطان.... والتوحّد مع الأثر الفني... ووصف ما ينشأ عن ذلك من أحاسيس ومشاعر... في تفسير فعالية التذوق وتبريرها...... فإنني أميل إلى تبني الموقف الذي يدعو كلاً من المبدع والمتذوق، منتج العمل الفني ومتلقيه، إلى الاعتراف بوجود عملية جدلية تفاعلية بين الجانب الموضوعي والجانب الذاتي.... بين عملية إنتاج العمل الفني وعملية تذوّقه... دون أن نؤخذ بمبالغات وادعاءات بعض علماء النفس، خصوصاً السلوكيين منهم، حول خضوع العمل الفني (إنتاجاً وتذوقاً) خضوعاً مطلقاً للبحث العلمي، مع فهم البحث العلمي هنا كما يفهم عادة في العلوم الطبيعية (موضوعاً ومنهجاً)... كقول عالم النفس المشهور (ايزنك): "إن النظر لموضوعات الجمال، هي وعملية خلقها، على أنها قابلة للبحث العلمي، أمر منفر لمعظم الناس، تماماً كما كان النظر إلى عالم الطبيعة على أنه قادر بمناهجه الموضوعية على دراسة وتحليل ألوان قوس قزح أمراً منفراً لأسلافهم".

وقد نسي (ايزنك) فيما يبدو أن قوس قزح ليس عملاً فنياً، بل ظاهرة طبيعية تقع ضمن مجال نفوذ العلم الطبيعي، ومن ثم، في مجال نفوذ عالم الطبيعة. وإنه لمن السخف أن نقدم لوحة فنية لعالم طبيعة ليقرأها عبر أدواته وفي مخبره، ومن السخف أكثر أن نعتبر معطيات تلك القراءة تذوقاً للوحة، وإحساساً جمالياً بها.

ومع ذلك، لا بد من الاعتراف بأن المعالجة المنهجية هي المعالجة الصالحة، بل الوحيدة، في كثير من الحالات، لئلا تترك قضية الإبداع، إنتاجاً وتذوقاً، لمجرد الحدس، وللتأمل الباطني، وللمزاج... في الوقت الذي نستطيع فيه أن نعتمد على بعض الوقائع التي يمكن التحقق من صدقها.

وإذا كنت قد رفضت مبالغات بعض علماء النفس... فإنني أرفض ادّعاء آخرين، ومنهم (فنجشتاين) مثلاً، بأنه لا توجد علاقة بين المسائل الجمالية والتجارب النفسية (تجارب علماء النفس) ولا توجد أية صلة بين مايقوم به علماء النفس ومايقوم به النقاد (المتلقون عموماً)، حين يحكمون على الأعمال الفنية... وأن المسائل الجمالية يجب أن تعالج بطريقة مختلفة تماماً... ذلك أنني من المؤمنين بأن معطيات علم النفس، بمدارسه المختلفة، قد ساعدت في إلقاء الضوء على كثير من جوانب عمليتي الإبداع والتذوق، ونبهت إلى إمكانية تنمية بعض

المهارات المساعدة التي يؤدي تكاملها إلى اكتساب كفاية التعامل مع الأعمال الفنية تعاملاً مستنداً إلى أدوات معرفية وتقنية بات من الضروري امتلاكها. ولعل هذا مايشكل هاجس الموضوع الذي نتصدى لبحثه.

إن الإحساس الجمالي بنص أدبي ما... وتذوقه... يعني أن المتلقي قد تجاوز مجرد إدراك معناه، وتعالى عن مجرد الإحاطة بجزئياته وفهم مفرداته وأنماطه اللغوية... ووصل به الأمر إلى حد توهج الخيال... بحيث يتمكن، عبر تجاوز النص، من المضيّ قدماً إلى ما وراء معناه المباشر، وتأويله، من ثم، تأويلاً مبتكراً أصيلاً، وقراءته قراءة جديدة (شخصية إلى حد بعيد)، ناجمة عن مشاركة حقيقية في إنتاجه وإبداعه من جديد. وبذلك لم يعد المتلقي مجرد زبون مستهلك... وإنما ترتقي عملية التعامل مع النص لديه لدرجة التذوق التي هي عملية تفاعلية جدلية، بين النص والمتلقي، أو بالأحرى، بين منتج النص والمتلقي على أرضية النص... منتج النص بقدرته على أن يخلق من خامات محايدة (اللغة) أشكالاً تتجاوز واقعها المشخص... فبكلمات (معجمية) يخلق الأديب نصوصاً تتجاوز الكلمات فيها مدلولها المعجمي الجزئي المحايد... والمتلقي بقدرته على أن يعيد خلق ما أبدعه الأديب، حين يضفي على النص خصائص ومعانٍ... ويقوّله أشياء ماكانت لتخطر على بال الأديب (منتج النص) في كثير من الحالات.

والمرجح أن التذوق الجمالي يشترك مع الإبداع الفني بجذر مشترك أساسه الخيال الابتكاري. فالفن ينبثق من النفس الإنسانية إبداعاً وابتكاراً، ويعود إليها تذوقاً واستمتاعاً... والفنان (الأديب في حالتنا)، يحاول بخياله أن يجعل المألوف غريباً، عن طريق إلباسه صوراً تعبيرية طريفة ومبتكرة... تنتقل صاعدة من المحاكاة إلى التشبيه إلى الاستعارة.. إلى الكناية... إلى الرمز. أما الخيال عند المتلقي فيحاول أن يجعل غير المألوف مألوفاً (بالنسبة لهذا المتلقي وحده على الأقل).. عن طريق امتلاك الصورة الفنية في صورة انطباع أولي... ثم ممارسة نوع من التفكير التحليلي، المستند إلى المخزون اللغوي والمعرفي والثقافي... وإلى مجمل الخبرات والتجارب التي مرت به أو التي قرأ عنها... ومن ثم، إعادة إنتاج الصور الفنية بشكل جديد... مبتكر... يملأ النفس بهجة ومتعة.

إذا كان بعضكم قد لمس في الكلام السابق آثار نظرية (الجشطلت). فإنني أحب أن أنوّه هنا إلى أن القضيّة لم تعد قضيّة ملء نقص هنا وسد ثغرة هناك... وإنما أصبحت، أو بالأحرى ارتقت لتصبح قضية تأويل شخصي، يتم في ضوئه

بناء صورة جديدة تتجاوز (الكل المعطى)، أي تتجاوز النص المقروء. ففي حين تهدف نظرية (الجشطلت) في علم النفس إلى إدراك (الكلّ) بشكل أفضل، بعد تقرّي جزئياته؛ يرتقي التذوق... أي الإحساس الجمالي بالنص... إلى مستوى التأويل، الذي لا يكتفي بإدراك مضمون النص..... بل يتورط في إعادة إنتاجه في شكل جديد. وقوام هذا التذوق، كما سبق وذكرت، شعور فيّاض بمتعة والدهشة، مصحوب بنوع من التواصل الروحي والوجداني مع النص. ولما كان هذا التواصل مستنداً إلى البنية المعرفية... والأخلاقية والثقافية.. والأيديولوجية....... وإلى جملة الخبرات الحياتية عند المتلقي... كان من الطبيعي أن يتفاوت مستوى هذا التواصل (أي مستوى التذوق)، ومستوى الإحساس الجمالي بالنص من فرد إلى آخر... وعند الفرد نفسه من حين لآخر، ولما كان هدفنا تنمية التذوق الجمالي الأدبي (خصوصاً عند الأطفال).فقد بدا واضحاً أن ذلك يتحقق عن طريق الارتقاء بالخبرات الاجتماعية، والعمل على إثراء التجارب الحياتية، والارتقاء بالمستوى المعرفي والثقافي والوجداني عند الطفل، مما يزوده بكفاءة عالية، وكفاية مناسبة للتعامل مع النصوص الأدبية بأصالة وتلقائية، متحرراً من ضغوط الأنماط والقوالب... والآراء.... الجاهزة.

وهكذا، فإننا حين نبحث في كيفية مساعدة الطفل في تنمية تذوقه الجمالي الأدبي، فإنما نهدف إلى مساعدته في الوصول إلى مرحلة التأويل، حيث يصبح قادراً على إغناء النص، مستفيداً من خبراته، ومن مخزونه من الأدوار الاجتماعية التي يمكنه القيام بها، بما تمثله من ثقافة وخبرة وقيم... مع قدرته على تلمس الترابطات التي يثيرها النص، ويوقظها في وجدانه، فالإحساس الجمالي بنص مايعني القدرة على خلق، وإنتاج، نص موازٍ، يتجاوز مجرد فهم النص الأولي فهماً سطحياً...

ولما كانت عملية التذوق تتعلق بالنص المعطى من جهة، وبالقارئ المتلقي من جهة ثانية... فإنني أزعم، خلافاً لما هو شائع، أن النص المناسب للطفل ليس النص المسطح... الضحل.... الذي يقدم المعاني بأسلوب خطابي مباشر... شديد الوضوح... وإنما النص القادر على إذكاء خيال الطفل، والذي يتحداه بمستويات مقبولة ومحسوبة من التحدي.... والذي يغريه بالمضي قدماً إلى ماوراء بنائه الظاهر.,.. النص البعيد عن المباشرة الساذجة... وعن السطحية البلهاء.

وربما يكون الاستئناس بمعطيات علم النفس مفيداً هنا، حيث دلت التجارب المتعلّقة بتكوين الانطباعات الجمالية، أن من أهم الخصائص التي تجعل العمل

الفني (النص الأدبي في حالتنا) مثيراً للانطباعات الجمالية أن يكون غامضاً... غير مباشر... مركب البناء..... غير واضح تماماً. حيث اتضح أن هذا النمط من (المنبهات) دون غيره هو الذي يحرك الخيال، ويعطي مدى متسعاً من الاستجابات (التأويلات) الممكنة. وأن هذا النوع من المنبهات دون غيره هو الذي يسمح بقدر كبير من التفاوت في الأحكام والانطباعات... الأمر الذي يدل على غنى وثراء تلك (المنبهات).. وتفسير ذلك أن الشعور الجمالي ليس استجابة وحيدة لمنبه محكم البناء، بل إنه ذو خاصة تلقائية... قوامها نشاط إبداعي خلاق.

وقد تبين أن الشعور الجمالي يتألق، ويتوهج، مع الأعمال الفنية والنصوص الأدبية البعيدة عن الوضوح الساذج... حيث يتورط المتلقي (عبر تذوقه الشخصي) بإضفاء مايعتقد أنه يوضح الغامض ويزيل اللبس: وهذا مايفسر تعدد الرؤى... والانطباعات... إزاء النص الواحد... سواء أكان لهذه الانطباعات ما يبررها (موضوعياً) أم لا. وهذا مايفسر كذلك أحكام النقدالمختلفة حول قيمة نص أدبي ما... ذلك أن النص الأدبي (كما ذكرنا مراراً وتكراراً، خلاف أي نص آخر) نص متشابه، فيه فجوات قد تثير الالتباس... نص لم، ولن، ينجز أبداً، وهو قيد الإنجاز ..... باستمرار.

وإذا كان من ملاحظة هنا فهي أن الغموض أمر نسبي يتعلق بمستوى المتلقي. وأرجو ألاّ يفهم من كلامي أنني من دعاة الغموض للغموض، ومن محبذيه إلى الدرجة التي يصبح فيها هدفاً بحد ذاته (كما هي الحال عند بعضهم)....بينما الهدف الحقيقي، فيما أزعم، هو جعل النص أكثر ممانعة... وأكثر مماطلة بالمعنى، أو بالمعاني المحتملة والممكنة.. وجعله، من ثم، أكثر بريقاً وإثارة.... مما يدفع المتلقي (الطفل) للتمعني، ومحاولة الكشف عن السر الكامن فيه، والذي يعطيه جماله.... مما يعوده على ألاّ يقنع بالقريب والظاهر.. أو بالسهل والهيّن... ويحفزه على اكتشاف ما تحاول التقنية الفنية (الصنعة) أن تحجبه، عبر أشكال تعبيرها وأساليبها المختلفة. وعن طريق التدريب يمتلك الطفل مهارة التعامل مع النصوص الأدبية... وفك رموزها... وإعادة إنتاجها.

وعلينا، نحن الكبار، أن نتدرج في تقديم النصوص للطفل بما يتناسب مع النجاح الذي يحرزه... وكلما قطع شوطاً في هذا المضمار عمدنا إلى تقديم نصوص ذات مضامين وتقنيات أكثر تعقيداً (تركيباً)، لنجنبه التكرار الممل، ولئلا نحرمه لذة المتعة الغامرة.... متعة المشاركة في الإبداع.. ومتعة التخيل أنه خالق أصيل للنص. دون أن نسمح لليأس أن يتسلل إلى أعماقنا نتيجة التقدم

الذي لابد أن يكون بطيئاً في البداية. والذي قد يصل (في لحظات معينة) إلى درجة الإخفاق... منتبهين إلى أن اكتشاف جمال العمل الفني عموماً.... والنص الأدبي خصوصاً.... لم يكن أمراً سهلاً في يوم من الأيام.. لذا علينا أن نحرص على ألاّ نقدم للطفل أيّ شيء مجاناً.. إذ لابد أن يدفع جهداً يوازي المتعة التي سيحصل عليها بعد ذلك، أو بالأحرى، نتيجة ذلك.

وخلافاً لما زعمه (فنجشتاين)، حول عدم وجود أية صلة بين ما يقوم به علماء النفس.. وبين أي حكم على الأعمال الفنية.. فإنني أزعم أن علم النفس (بمدارسه المختلفة) قد كشف كثيراً من جوانب عملية التذوق الجمالي... ومن ذلك ما اكتشفه (ايزنك) نفسه حول وجود عامل عام في التذوق الجمالي... حيث دلت أبحاثه وتجاربه على أن تذوق الفنون المختلفة عملية مترابطة... وهذه الفكرة مهمة جداً للمربين، تساعدهم في تنمية التذوق الأدبي، بعد أن يتبينوا أنّ هذه العملية إنْ هي إلا تجل خاص لفعالية، أو بالأحرى لمهارة التذوق الجمالي عموماً... حيث تنتقل هذه الخبرة من فن لآخر، عند توفر العمليات المساعدة في انتقالها. فتنمية مهارة التذوق الموسيقي... أو تذوق الفنون التشكيلية... يجعل تذوق النص الأدبي أكثر سهولة وثراء... والعكس بالعكس. وهكذا فثمة تكامل... وتعاضد.. وتفاعل في عملية تذوق الفنون المختلفة. وتدريب الطفل على قراءة اللوحات قراءة فنية من حيث المنظور... والظلال... والألوان... والخطوط... يساعده في تذوق الجمال فيها... ويساعده، من ثم، في تذوق النصوص الأدبية... وفي تذوق الألحان الموسيقية... بكفاءة أرقى... وكفاية أكثر اقتداراً... وهذا ما تؤكده المشاهدات الميدانية.

ويجب ألاّ يزعجنا نفور بعض المربين من فكرة، إمكانية تنمية التذوق وتربيته، على أساس أن الأمر موهبة أكثر منه اكتساباً... وأنه أقرب إلى المزاج والطبع؛ خصوصاً بعد أن أكدت الدراسات التتبعية للنمو، والدراسات التي أجريت حول تأثير التدريب.. والتربية... والتعليم، أن أغلب الوظائف النفسية قابل للتنمية... وإن كانت الصفات المزاجية والانفعالية أقل تجاوباً، لا تصالها أكثر من غيرها بالعوامل الوراثية من جهة، وبالخبرات المبكرة من جهة ثانية... ولكنها تبقى قابلة للتنمية... خصوصاً وأننا ندعو إلى تنمية التذوق الجمالي عند الأطفال... والطفولة مرحلة مبكرة من مراحل نمو الإنسان,...... والخبرات التي يكتسبها في هذه المرحلة تشكل الأساس لكل خبرة تالية.

وهكذا، فتنمية التذوق ممكنة، على أن نأخذ الحقائق التالية بالحسبان:

1 – تزداد قدرة الطفل على التعبير عن تذوقه، وعن رأيه فيما يقدم له من نصوص، حين يشعر بتقدير الآخرين لإنجازاته، واحترامهم لآرائه، بعيداً عن جو التقويم الصارم الذي يتطلب (عادة) إعادة إجابة محددة ومعروفة سلفاً.. أي بعيداً عن (الإصغاء الانتقائي)، الذي يمارسه بعض المعلمين والمربين...

2 – تقديم النصوص للأطفال ليس عمليةعشوائية.. فاختيار النصوص المناسبة أمر في غاية الأهمية، بحيث تراعي نموهم الفيزيولوجي (جهاز اللفظ والتمكن من مخارج الحروف)، ونموهم المعرفي... والعقلي.. والانفعالي... والاجتماعي... واللغوي... والأخلاقي... فلكل نص متطلباته، وعلى الكبار عموماً، والمربين والمعلمين وكتاب أدب الأطفال أن يقدروا أهمية استعداد الطفل للتعامل مع النص الجديد من حيث: المعلومات... والمفاهيم... والمفردات اللغوية... وأساليب التعبير وأنماطه..والصور الفنية......الخ.

مع الانتباه إلى أن الاستعداد المذكور استعدادان: استعداد عام، ويقصد به النضج الطبيعي الناجم عن مرور الزمن... واستعداد خاص، ويقصد به امتلاك المفاهيم، وكلُّ مامن شأنه أن يؤهّب الطفل للتعامل الجيد مع النص الجديد، ويؤهبه لامتلاك الكفاية المطلوبة. ومما لاشك فيه أن كفاءة الطفل في تذوّق النص تزداد كلما امتلك مخزوناً أكثر ثراءً من الكلمات والتعابير والأنماط اللغوية... وامتلك مخزوناً أكثر اتساعاً من الأدوار الاجتماعية التي يمكنه أداؤها والتعامل معها بنجاح.

3 – علينا أن نتذكر دوماً أن تذوق نص ما لا يعني، ويجب ألاّ يعني، مجرد إدراك معاني مفرداته وفهم العلاقات القائمة بين عناصره... بحيث تصبب بعد ذلك في فكرة وحيدة ينحاز إليها المربي أو يرجّحها... وما على الطفل إلاّ أن يرددها ببغاوياً، بقالب لفظي وحيد النمط، كما هو سائد في مدارسنا..لأن التذوق الجمالي، كما ذكرنا مراراً وتكراراً، فعالية تتجاوز ذلك إلى التأويل الشخصي الأصيل. وحين نقتنع بذلك نصبح مستعدين لتقبل عدد من التأويلات قد يساوي عدد الأطفال؟!! صحيح أننا سنبدأ بمستوى الفهم والإدراك... والتفسير... ولكن علينا بعد ذلك أن نرتقي بهم، أو بالأحرى، أن

تساعدهم في الارتقاء لمستوى القراءة التأويلية المتفردة، مع الحرص على مطالبتهم بتبرير قراءتهم، مستفيدين من ذاكرتهم المعرفية واللغوية... والاجتماعية والثقافية والأخلاقية... ومطالبتهم بالتعبير الواضح عن النفس، وعن المشاعر، وعن الأفكار الشخصية الخاصة.... من خلال التوظيف المقتدر لكفاية (الأسئلة السابرة) التي تهدف إلى مساعدة الأطفال في الارتقاء بتعبيرهم وتطويره ليكون واضحاً ومبرراً ودقيقاً....

4 – العمل على إدارة حوارات مع الأطفال حول النصوص، تتصف بالديمقراطية، وبالعفوية والتلقائية، غايتها النهائية الارتقاء باستجابات الأطفال... وعقلنتها. ومما يساعد في نجاح تلك الحوارات ويزيد في فاعليتها.... احترام أسئلة الأطفال، وتحريضهم على التساؤل؛ واحترام إجاباتهم، ومناقشتها بجدية واهتمام، بعيداً عن جو التهكم والسخرية، مهما بدت لنا غريبة أو متهافتة.... أو غير منطقية.

5 – احترام خيال الطفل، والعمل على إثارته بكل الأساليب الممكنة والمتاحة. ومما يساعد في ذلك مواجهة الطفل بمستويات مقبولة (ومحسوبة) من التحدي.... بوضع نصوص مختارة بعناية بين يديه، ومن ثم مناقشته بها، ومطالبته بالمزيد من الآراء حولها، وذلك بسؤال: وماذا بعد؟ بقصد تعويده على تقليب الأمر على وجوهه الممكنة جميعاً، وتشجيعه على القراءة الذكية الواعية والناقدة، التي لا تقتنع بالمعنى القريب والظاهر.... بل تحاول أن تبحث عن المعاني الممكنة الأخرى، التي تقبع بين السطور أو التي تهدف الصنعة الفنية أن تحجبها (أو أن تقولها)– وتعتبر جلسات (عصف الدماغ) أي (قدح زناد العقل والفكر)، نبراساً يمكن أن نستفيد منه في مساعدة الطفل في التعامل مع النصوص الأدبية.

ويجب ألاّ يفوتنا تشجيع الطفل على بعض العادات القرائية الإيجابية، ككتابة بعض التعليقات..... وإبداء بعض الملاحظات... وتشجيعه على اقتناء دفتر خاص لتسجيل مختارات أحبها من النصوص النثرية أو الشعرية....

6 – وإذا تذكرنا أن القاسم المشترك بين الإبداع والتذوق هو الخيال الابتكاري، فإننا سنحرص على تنمية هذا الخيال، لأن ذلك سيؤدي إلى

تنمية الإبداع والتذوق معاً. وإذا تذكرنا أن الخيال الابتكاري يتصف بالطلاقة... والخصوبة... والمرونة.... والأصالة.... عمدنا إلى مساعدة الطفل في زيادة كفاءته وكفايته في هذه المجالات..... وذلك من خلال تصميم تدريبات وفعاليات خاصة... كأن نصمم ألعاباً تعليمية غايتها إكساب الطفل الطلاقة في الألفاظ، كأن يطلب المربي من الطفل أن يعطي كلمة تبدأ بالحرف الذي انتهت به كلمة يلفظها المربي... وتستمر اللعبة بين المربي والطفل... أو بين الأطفال فيما بينهم تحت إشراف المربي...

وقد تكون اللعبة بذكر أكبر عدد من الكلمات التي تبدأ بحرف معين، أو التي تنتهي بحرف معين... أو التي تحوي حرفاً معيناً. أو قد تكون اللعبة بإعطاء عدد من الأحرف للطفل وتكليفه بذكر أكبر عدد من الكلمات ذات المعنى التي يمكن الحصول عليها من خلال استخدام تلك الأحرف دون غيرها... إلى غير ذلك من الألعاب التي تهدف إلى زيادة الثروة اللغوية (اللفظية) عند الطفل، وإغناء معجمه الشخصي.

وثمة تدريبات أخرى تهدف إلى مساعدة الطفل في الطلاقة في المعاني، كأن نطلب منه تحديد معنى كلمة معينة جاءت في سياقات مختلفة... مثل: مامعنى كلمة يجني في كل جملة ممايلي؟:

يجني الفلاح القطن.

يجني المجتهد ثمرة عمله.

يجني المجرم على نفسه.

والغاية من ذلك أن يدرك الطفل أن الكلمة تستمد معناها من السياق الذي ترد فيه... وأن المعنى المعجمي هو أحد المعاني المحتملة... خصوصاً حين يتعلق الأمر بالنصوص الأدبية.

وعلينا أن ندرب الطفل على الطلاقة في الأفكار كأن نعطيه شيئاً ونطلب منه أن يذكر أكبر عدد من الاستعمالات له. مع الحرص على إعطاء الطفل الذي يذكر استعمالات مبتكرة وطريفة وممكنة درجات أعلى... أو كأن نروي له قصة غير مكتملة... بحيث تكون منفتحة على احتمالات عديدة... ونطلب منه إتمامها... أو كأن نعرض عليه موقفاً... أو مشكلة... ونطلب منه إعطاء الحلول الممكنة لها.

والغاية من هذه التدريبات أن نعود الطفل على الإيمان بأن للأمر الواحد مظاهر متعددة... وزوايا متباينة.... وأن عليه، من ثم، أن يتعود على النظر إلى الأمور جميعاً من زوايا متعددة... وأن يتعود على تقبل أفكار الآخرين.. وأن يدرك أنه لا يمتلك الحقيقة كاملة وحده... وأنّ للحقيقة تجليات متعددة.

وثمة تدريبات على الطلاقة في الأشكال... للاستفادة من فكرة (ايزنك) حول انتقال الخبرة الجمالية من فن لآخر.... كأن نعرض على الطفل شكلاً معيناً ونكلفه بإجراء تعديل عليه للحصول على شكل آخر... فنعرض عليه (مثلاً) مجموعة من الدوائر المتشابهة... ونطلب منه إدخال تعديلات على كل منها، حسب رغبته واختياره، فتتحول دائرة إلى تفاحة... وأخرى إلى كرة قدم... وأخرى إلى وجه... أو إلى شمس... وهكذا مع التنويه بالطفل الذي يفاجئنا بإنتاج شكل لم يخطر ببال زملائه.

وما ذكرناه من تدريبات الطلاقة في الألفاظ... والمعاني.... والأشكال يضمر تدريبات على المرونة... والأصالة.... والخصوبة... والهدف منها جميعاً إذكاء خيال الطفل... ومساعدته في ارتياد آفاق أكثر اتساعاً وشمولاً.

ومن الملاحظ أن الطفل الذي يمتلك طلاقة في الألفاظ والمعاني والأفكار، وقدرة أكبر على تحويل الأشكال... يمتلك مرونة أكبر في التعامل مع التعابير... والصور... والرموز، وأصالة في إدراك العلاقات بين الألفاظ والصور الفنية ماكانت تخطر في بال سواه في كثير من الحالات. والطفل الذي تلقى تدريباً مناسباً على الطلاقة والمرونة والخصوبة والأصالة... وتوفرت له الظروف المناسبة لذلك (في البيت والروضة والمدرسة).... سيكون أقدر على التعامل مع النصوص الأدبية، وعلى تذوقها والشعور، من ثم، بالمتعة.... والدهشة... الناجمة عن هذا التذوق.

O■O

الإبداع.. وتنميته عند الأطفال

الإبداع شكل راق من أشكال النشاط الإنساني، وقد أصبح أحد أهم ميادين البحث العلمي في العديد من الدول، حتى إن دولة مثل (فنزويلا) قد أنشأت وزارة خاصة تهتم بالإبداع والمبدعين أسمتها (وزارة الذكاء). كل ذلك بعد أن تبيّن أن التقدم العلمي لا يمكن أن يتحقق دون تطوير القدرات المبدعة والخلاقة عند الإنسان.

وبعد أن تعقدت الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في ظل (العولمة) وعتادها الأيديولوجي والمادي والمالي، المتمثل في التقدم المذهل لوسائل الإعلام... والمعلوماتية... والشركات عابرة القوميات... والمضاربات المالية الرهيبة القادرة على تحطيم اقتصاديات العديد من الدول في يوم أو بعض يوم....

كان لابد من ازدياد الدراسات المتعلقة بالإبداع، وإعداد طراز من الباحثين الذين تكمن فيهم القدرة على الإبداع والابتكار والاختراع. ومن الملاحظ أن الدول المتقدمة، لاسيما الولايات المتحدة الأميركية، لا تكتفي بالمبدعين من أبنائها بل تسعى لاستقطاب المبدعين والمتفوقين في الشعوب المختلفة، وجذبهم، من ثم، بكل الإغراءات الممكنة، وحرمان شعوبهم من ثمرات أفكارهم، بعد أن دفعت هذه الشعوب مبالغ كبيرة في إعدادهم وتأهيلهم.

وفي كل مرة شعرت فيها المجتمعات بصدمة تخلفها عن أندادها، كانت تعيد النظر في عملية التعلم والتعليم، بوصفها المنطلق الطبيعي لتنمية الإبداع... هذه مافعلته الولايات المتحدة... واليابان.... وسواهما.

وقد ركزت البحوث المبكرة على الفرد المبدع (بوصفه متفوقاً وذكياً وغير نمطي..)... في حين اهتمت البحوث والدراسات الحديثة بتكوين الإبداع، وتربيته، وتنميته. تقول إحدى الباحثات:

"ليس عجيباً، في هذا الواقع، أن كل شعب واعٍ لمستقبله، يعمل جاهداً لإيجاد عدد من الناس الموهوبين، ذوي القدرات العالية والمتنوعة، من مختصين وقياديين (إداريين) مبدعين، في فروع النشاط الإنساني كافة".

والإبداع ليس ظاهرة واضحة وبسيطة، لذلك تعددت تعريفاته باختلاف الباحثين في النظر إليه، أو بالأحرى، نتيجة اهتمام كل منهم بجانب من جوانب ظاهرة الإبداع المركبة، وإهماله للجوانب الأخرى.

وإذا كان الجميع يتداولون تعريفات تهتم بالجديد الذي ينتجه الإبداع شرط أن يكون هذا الجديد مفيداً وذا قيمة. وربما كان في التعريف التالي مايجمع بين تلك التعريفات:"الإبداع هو الوحدة المتكاملة لمجموعة من العوامل الذاتية والموضوعية، التي تقود إلى تحقيق إنتاج جديد وأصيل... وذي قيمة، من قبل الفرد أو الجماعة". وللإبداع معنيان (مستويان):

آ - **الإبداع العام**: ويعني إيجاد حلول جديدة مبتكرة للأفكار.. والمشكلات.. والمناهج، هذا، إن تم الوصول إليها بطريقة شخصية مستقلة... حتى وإن كانت غير جديدة على العلم أوعلى المجتمع. فالطفل الذي يحل مسألة حسابية بطريقة غير معروفة لديه شخصياً من قبل وبصورة مستقلة.. يعد مبدعاً. والذي يلخص مقالة أو كتاباً... أو نصاً... بأسلوبه الشخصي المستقل... يعد مبدعاً كذلك، مع أنه لم يأتِ بشيء جديد بالنسبة للعلم أو المعلم.

ب- **الإبداع الخاص**: وهو الإبداع الحقيقي، الذي يقود إلى إنتاج جديد...وأصيل... وقيّم...بالنسبة لصاحبه والمجتمع. ونظرا للحلول المناسبة التي يقدمها الإبداع للمشكلات التي يتصدى لها... فقد أشار كثير من الباحثين إلى الإبداع، والتفكير المبدع، بوصفه شكلاً راقياً من أشكال السلوك الإنساني يظهر، أكثر مايظهر، في حل المشكلات... أو لم يقل المثل:(الحاجة أم الاختراع)؟!...

وقد اهتم علماء النفس بدراسة الإبداع، كلٌ من زاوية مدرسته، مع أن علم النفس ليس المؤهل الوحيد لدراسة الإبداع وتفسيره، مع أهميته الحاسمة في ذلك، إذ ثمة علوم أخرى مهمة تدرس الإبداع... والسبب، كما ذكرنا سابقاً، تشابك الظواهر التي تكوّن الإبداع.. وتداخلها. ومن هذه العلوم: (علم الاجتماع، تاريخ العلم، البيولوجيا،.....)، إضافة إلى علم النفس بميادينه ومدارسه المختلفة. وهكذا، فالنتاج المبدع هو النتاج الجديد والأصيل والمفيد(لصاحبه على الأقل)، إن لم يكن في ذلك إساءة للمجتمع. وهذا النتاج إما أن يكون مستقلاً عن صاحبه، ويتمتع بكيان مستقل، كالنصوص الأدبية (بأجناسها المتعددة)، والأعمال الفنية التشكيلية (لوحات، منحوتات،....)، والمخترعات التقنية......الخ. وإما أن يكون

متعضياً بمبدعه لا ينفصل عنه (أداء الممثل المسرحي، وقائد الأوركسترا، وراقص الباليه.....)، وإن صار من الممكن ضبط هذا النوع من الإبداع، وتقويمه في زمن لاحق (بعد أدائه)، بفضل اختراع أجهزة التسجيل (السمعية، البصرية)... ولكن يبقى هذا النوع من الإبداع مندمجاً مع مبدعه... لا ينفصل عنه.

وتقويم الإبداع... والحكم على النتاج الإبداعي... عملية معقدة، تطورت عبر الزمن.. ويبقى الحكم الأخير... والحاسم... والنهائي هو التقويم (الاجتماعي- التاريخي)، أي ما يتبقى من هذا النتاج فوق غربال الزمان.

ومن الجدير بالذكر أننا عندما نحكم على نتاج إبداعي ما، فإننا نحكم عليه بما هو إبداع فعلاً، بغض النظر عن استخدام الإنسان لهذا النتاج.... ذلك أن أسّ العملية الإبداعية واحد... ولا عبرة للقيمة الأخلاقية أو الاجتماعية (المتذبذبة بطبيعتها)، حين يتعلق الأمر بالحكم على الإبداع بما هو كذلك... أما إن استخدم النتاج الإبداعي استخدامات شريرة... فالذنب ذنب الإنسان أولاً وأخيراً.... وإن كان من المناسب أن نعمل على توجيه الإبداع لما يخدم البشرية جمعاء... خصوصاً حين العمل على تربيته... وتنميته... ثم إن الحكم على إبداع ما حكماً معيارياً (قيمياً)إنما يتأثر بموقع الناقد وأيديولوجيته.. ومصالحه.

والمجتمع، بمؤسساته المختلفة، إما أن يساهم في تنمية الإبداع وحفزه، وإما أن يخنقه... ويكبته... ويكبحه.... أو على الأقل يعيقه ويحول دون ازدهاره. فالمناخ العام الذي يعيش فيه المبدع... والبيئة الناجمة عن طبيعة العلاقات بين المؤسسات الاجتماعية المختلفة، لاسيما المؤسسات الثقافية والعلمية والفنية منها... إما أن يرعى المبدع، وينمّي شخصيته، ويحفز الإبداع الكامن فيه ويحرضه... وإما أن يكبله بمجموعة لا نهائية من المحرمات (والتابوات) السياسية والدينية والاجتماعية... مما يؤدي إلى قتل بذرة الإبداع... أو إعاقة نموها فتنمو، إن نمت، هزيلة، محدودة الأثر والتأثير... مع ملاحظة هامة... وهي أن أنماطاً من الإبداع لا يمكن أن تُنتج وتعطي... إلا في كنف مؤسسة ترعاها... وتنفق عليها...وتؤمن لها الدعم المادي والمعنوي... كالإبداع العلمي والتقني (التطبيقي).

ومن أهم الظروف المساعدة في تطور السلوك الإبداعي وتنميته... في البيت والمدرسة (بالنسبة للطفولة المبكرة): العمل على تشجيع التفكير المستقل، وخلق الظروف المواتية لتطور الاهتمامات والميول والاستعدادات المختلفة،

والحرص على عدم إكراه الطفل على القيام بعمل ما... أو ترك عمل ما...، وتجنيب الطفل كل مايثير الصراعات الداخلية في أعماقه، وتشجيع الاتصال... والتواصل الاجتماعي والعاطفي والفكري بين الأطفال، بتمكينهم من المزيد من الأدوار الاجتماعية، ومواجهتهم بمستوياتٍ محسوبة ومقبولة من التحدي... أما في المدرسة خصوصاً، فيجب العمل على تنمية التفكير الطلق، عبر جلسات (عصف الدماغ) بقصد تعويدهم على الاختلاف وتقبله، على أساس أن للأمر وجوهاً متعددة وللحقيقة تجليات مختلفة.... مما يحررهم من أحادية الرؤية... والرأي.

كما يجب تعزيز المواقف المبدعة وإثابة السلوكات الطريفة الأصيلة. وإشاعة روح اللعب (العفوية والتلقائية والحرية)... وتشجيع الأطفال على التساؤل، وتقبل أفكارهم... واحترامهم... ومناقشتها بجدية وتقدير... بعيداً عن التهكم... وتشجيعهم على إبداء الرأي الشخصي الناقد وتلبية احتياجاتهم النفسية والانفعالية... لمساعدتهم في تحقيق ذواتهم وذلك بخلق مناخ يسوده الحب والصداقة والاحترام والديمقراطية.....يتيح لكل فرد من أفراده أن يحقق إنجازات تعيد له الثقة بنفسه، وتقنعه بأنه عضو فاعل في المجتمع (يمكن الاعتماد عليه)، واتباع استراتيجيات في التعلم والتعليم تعتمد أسلوب الاستكشاف والاكتشاف... والاستقراء... ومواجهة المشكلات... والتركيز على تعلم التفكير بدل التركيز على حفظ المعلومات......... والاهتمام بالتعلم القائم على تلبية الاحتياجات الخاصة ومراعاة الفروق الفردية.... إضافة إلى إقامة المهرجانات.... وتنظيم المعارض مما يؤدي إلى تطور شخصية الطفل بأبعادها المختلفة، وإلى الكشف عن المواهب الحقيقية.

وعموماً، فإن لما يسود الحياة الاجتماعية من قيم.... وظروف أهمية بالغة في تطوير الإبداع وازدهاره أو إعاقته... فالعدالة، وتكافؤ الفرص، وتقليص التمايز المتفاقم بين الفئات والشرائح الاجتماعية، وردم الهوة بين قيمة العمل الجسدي والعمل الفكري.... كل ذلك يؤدي إلى تفتح المواهب وانطلاقها وتطورها.... وهذا لن يحدث إلا في المجتمع المدني، القائم على المؤسسات، واحترام القانون، واحترام حقوق المواطن...... ذلك أن الشخصية المبدعة لا يمكن أن توجد خارج السياق الاجتماعي، حيث تعيش... وتبدع.

والإبداع، والإنتاج الإبداعي، متشعب بتشعب الطبيعة الإنسانية ومافيها من خصائص متعددة ومتنوعة. والفرد المبدع لا يكون مبدعاً في مجالات الحياة

جميعاً... والتاريخ يحدثنا، كما يحدثنا الواقع، عن مبدعين كبار كانوا أشخاصاً عاديين أو أقل من ذلك في المجالات التي تقع خارج نطاق تفوقهم وإبداعهم.

ويمكننا أن نميز بين نوعين من الإبداع كما عبر عن ذلك (ماكينون):

آ - **إبداع فني**: يعبر عن الحالات الداخلية الخاصة للمبدع، فيعبر عن حاجاته ودوافعه وتصوراته ومدركاته... حيث يحاول المبدع أن يُظهر مافي داخله إلى الخارج في أشكال فنية وجميلة. كما هي الحال في الفنون التشكيلية... والموسيقا... والكتابة الأدبية بأجناسها المختلفة.

ب - **إبداع علمي**: وهو لا يرتبط بالمبدع كشخص متفرد أو كشخصية مستقلة... والإبداع العلمي يعد وسيطاً بين الحاجات وبين الأهداف المحددة خارجياً... دون أن يقضي ذلك على السمات الفردية المتميزة التي يضفيها المبدع على إبداعه.. ويظهر الإبداع العلمي أكثر مايظهر : في الفيزياء.. والهندسة....والصناعة.

وثمة نوع ثالث من الإبداع يجمع بين التعبير عن الحالة الشخصية للمبدع وبين التعبير عن الحاجات والأهداف الخارجية... وأوضح مايكون ذلك عند المبدعين من المهندسين المعماريين فهم علماء وفنانون معاً.

ومن الملاحظ أن الإبداع الفني ينشأ حين يستطيع المبدع أن يحقق إنتاجه من عناصر لم تكن موجودة في إدراكه من قبل... أما الإبداع العلمي فإنه ينشأ حين يقوم العالم المبدع بإعادة تركيب العناصر الموجودة في إدراكه في صورة جديدة وأصيلة.

وإذا عدنا إلى الإبداع الفني، فإننا نجد أنه يحتاج إلى جانب الموهبة والاستعدادات الشخصية الخاصة... عوامل عقلية وانفعالية ودافعية... ففي مجال الرسم (مثلاً) يحتاج المبدع إلى ذكاء متوسط عموماً... وإن كان في بعض مجالاته (الرسم الرمزي/الرسم التحليلي/ الرسم الكاريكاتوري) يحتاج إلى ذكاء أعلى.

وكذلك الأمر بالنسبة للشعر. وأرجو ألاّ أثير حفيظة أحد إن قلت إن الشعر بمفهومه الحديث، بوصفه خلقاً... واستشرافاً ورؤيا... يحتاج إلى ذكاء أعلى مما يحتاجه الشعر بمفهومه التقليدي النمطي الذي يقتصر على إنجاز مقاطع ذات نظام خاص، لاسيما من حيث الخضوع إلى الوزن والقافية... حيث تبقى الكلمات في هذا النوع الأخير من الشعر في أفق الدلالة المعجمية... بينما ترتقي

في الشعر بمفهومه الحديث إلى أفق الرمز الذي يفيض بالمعاني المحتملة، والذي يلوّح بالصور المتباينة والمتعددة.

وتختلف تجربة الأديب المبدع عن العالم المبدع. فالأديب ذاتي، ذو نظرة شمولية حدسية، يدخل إلى العوالم الداخلية للآخرين (أو يحاول ذلك)، ليعيد إنتاجها في صور فنية جميلة... لذلك فهو يحتاج إلى تجربة حياتية أكثر ثراء وغنىً من تجربة العالم، حيث على هذا أن يكون متمكناً من مفاهيم علمه بالدرجة الأولى.... دون أن ننفي أهمية الإلمام بالعلوم والمفاهيم العلمية بالنسبة للأديب،وأهمية التجارب الحياتية الفنية بالنسبة للعالم.

وعموماً، فإن المبدع يتصف بصفات لابد منها لكل تفكير أو إنتاج إبداعي... ومن ذلك: الأصالة... والمرونة... والطلاقة والحساسية للمشكلات... والنفاذ... والتعميم والتوسيع... والاستمرار ومواصلة الاتجاه....

ويمكن تدريب الطفل لاكتساب تلك الصفات... لأنها تمكنه من الابتكار... ومن النقد والتقويم... والتذوق.... وتنمية الحس البديعي لديه... وتمكنه كذلك من اكتشاف مواطن الإبداع والاستمتاع بهذا الاكتشاف....

وكنا قد ذكرنا بعض التدريبات الخاصة بتذوق الفنون... لاسيما الأدب.

O■O

التربيـــة الجماليـــة

"تنمية الوجدان... والحس الفني عند الطفل"

تذوق الجمال، والاستمتاع بالأشياء الجميلة، أيّاً كانت، علامة مميزة تدل على موقع الفرد في سلّم الوجود الإنساني. ونعني بالتذوق حسن تلَقي الأشياء والأفعال الجميلة، والقدرة على تحسس القيم الجمالية الكامنة في تلك الأشياء والأفعال، وتمييز البديع منها استناداً إلى ذائقة شخصية تمتلك معاييرها الأصيلة. ولن يصل الفرد إلى امتلاك هذه الذائقة إلا عن طريق تنمية الوجدان، وتربية الحس البديعي، واكتساب القدرة التي تمكنه من تقدير الجمال بوصفه بعداً أساسياً من أبعاد إنسانية الإنسان.

. فالإنسان هو المخلوق الوحيد القادر على التحرر من الخضوع الارتكاسي (الآلي) للدوافع العضوية، والقادر، من ثم، على ضبطها والتحكم فيها وتصعيدها... وهو، حتى في أثناء إشباعه لتلك الدوافع (الغرائز) يسعى إلى إضفاء لمسات إنسانية راقية على سلوكه، ويعتني عناية فائقة بالكيفية اللائقة (إنسانياً) بإشباع تلك الغرائز، وصلت إلى درجة القيم (الدينية/ الأخلاقية/الاجتماعية.....)، التي لابد أن يتحلى الفرد بها ليكون مقبولاً من الجماعة التي يعيش بين ظهرانيها. لذلك عملت المجتمعات الإنسانية على تمكين الفرد من تلك القيم، وعلى إكسابه عدداً كبيراً ومتسعاً من الأدوار الاجتماعية التي تركز على قضية الذوق والتذوق... ووصفت السلوك الراقي عموماً بأنه جميل...

وسأحاول أن أركز على تنمية التذوق الجمالي الحسي، وعلى تربية الذائقة الجمالية الحسية، التي تستطيع التقاط التوهج الذي يشعّ من الأشياء الجميلة أيّا كانت.

ولا بد من الإشارة إلى ندرة المراجع النظرية التي تبحث في هذا الموضوع، مما يدفع المربين عادة إلى الاعتماد على أنفسهم وعلى اجتهاداتهم..

خصوصاً إذا انتبهنا إلى أن الحس الجمالي، والقيم الجمالية، والاستمتاع بما هو جميل... لا يدرّس كمادة مستقلة، أو كموضوعات دراسية منفصلة، وإنما كنوع من التعلم المصاحب، يكتسبه الفرد من المعايشة.. والمعاناة.. والتعرض المستمر للبيئة المفعمة بالأشياء الجميلة، التي تشعّ بالقيم الجمالية والفنية.

ويبدأ هذا التعلم المصاحب (التعلم غير المباشر، وغير المقصود لذاته أثناء اكتسابه) منذ وقت مبكر من حياة الإنسان.. لذلك ينبغي إثراء بيئة الطفل بالمفردات الجميلة والبسيطة الملائمة لإمكاناته وإدراكه..

لأن مرحلة الطفولة هي المرحلة الأساس لخلق الوجدان البديعي الراقي.. الأمر الذي يرتب على المربين، في البيت.. والروضة.. والمدرسة، مسؤوليات كبيرة تتعلق بالعناية بالنواحي الجمالية، لأن الطفل يستقي القيم الجمالية من بيئته التي تشبع وجدانه، وتروي أحاسيسه المتعطشة لما هو جميل.

ولا يظننّ أحد أننا مشغولون بالتنظير، وبعيدون عن الواقع المادي المترديّ لمعظم الأسر والرياض والمدارس... ذلك أن البيئة الجميلة لا تتطلب من الكبار أكثر من أن يكونوا هم أنفسهم أصحاب أذواق راقية، فيهتمون بالنظافة.. والترتيب.. والتنسيق.. وحسن عرض الأشياء المتوفرة لديهم.. والحرص على السلوك الراقي في الحالات كلها.. والحرص على استخدام أنماط التعبير المهذبة والجميلة عند طلب الأشياء، وعند التقويم، وعند الشكر على الأداء... والحرص على العناية بالمظهر الخارجي كالتمسك بمستوى مقبول من التأنق في اللباس... والحرص على إبداء الرضا عن السلوك الجميل، وعن الشيء الجميل... والتنويه بمواطن الجمال دائماً.

فإذا عاش الطفل في هذا الجو الجميل الراقي، فلا بد ان ينعكس ذلك على سلوكه عامة: فيحسن اختيار ملابسه.. ويحرص على نظافتها... ويُظهر قدراً مقبولاً من العناية بمظهره وهندامه.. ويعتني بأشيائه وألعابه.. ويحرص على الانتباه إلى بعض التفاصيل التي تضفي على أدواته مزيداً من الجمال.

قلنا ما قلناه من باب أن الممارسات المستمرة والمنتظمة تحوّل الاتجاهات المرغوب إكسابها للطفل إلى عادات راسخة لديه. وإذا كانت التربية بمفهومها الحديث تسعى إلى تحقيق النمو المتكامل والمتوازن للفرد عقلياً وجسمياً ووجدانياً، والعمل على إيصاله إلى أقصى ما تستطيعه قدراته الذاتية، وإكسابه المعارف والمفاهيم والمهارات والقيم والاتجاهات الأساسية، التي تمكّنه من مواجهة أعباء وجوده بشجاعة.. وكفاءة.. وكفاية مناسبة... فإن التربية الفنية تتحمل كفلاً من مهمات التربية عموماً، بما تتيحه من أجواء تساعد في تنمية الوجدان، وتهذيب الجانب الانفعالي والعاطفي.. وترقيته، من خلال تعريف الفرد (الطفل) على عالمه الداخلي الذاتي.. ومساعدته في معرفة إمكاناته وطاقاته الإبداعية... كل ذلك في جو من المتعة والحرية والتلقائية... يجلب له الطمأنينة،

ويتيح الفرصة لظهور ذلك النوع من التعلم المصاحب الذي تحدثنا عنه سابقاً... فالتربية الفنية في الروضة ثم في المدرسة بعد ذلك لا تهدف إلى تخريج فنانين قادرين على إنتاج أعمال فنية.. إنما تهدف إلى إتاحة الفرصة لتماسّ الطفل مع الفنون، مما يرفع مستوى الإحساس بالجمال عنده، ويكسبه جانباً مهماً وأساسياً من القيم الجمالية... ويتيح له فرصة تصعيد ميوله واتجاهاته عن طريق مساعدته في التعبير الفني الجميل عن النفس... وعن الأفكار... باللغة... أو بالتشكيل... أو بالموسيقا والغناء... أو بالحركات (الرقص/ التمثيل/ اللعب)... أو بإنتاج بعض الأشياء...

ويصدر ذلك كله عن الطفل بعفوية وتلقائية، بما يتناسب مع إمكاناته وقدراته ومرحلة نموه... متوسلين إلى ذلك بالتشويق... والترغيب... والإغواء والاستدراج.... لا بالقسر والإكراه.

وبهذا يتمكن الطفل من تمييز الألوان (مثلاً)، ويدرك مفاهيمها.. وعلاقاتها.. وتدرجاتها... والتنسيق الجميل بينها.. وإبداع علاقات جديدة ترضي ذوق الطفل، وتحقق له النشوة والمتعة... مما يساعده – عبر انتقال الخبرة– في تذوق مواطن الجمال في الطبيعة وفي الإنجازات الإنسانية.. مع ما يجلبه ذلك من شعور غامر باللذة، يملأ أعماقه، كما يساعد في إثارة مواهبه وتحريضها وحفزها.. وفي تنمية قدرته على الملاحظة الدقيقة، وفي إذكاء الأسلوب الشخصي في التعبير عن الذات وعن الأفكار... وفي اكتساب مهارات عملية متعددة.. وفي الاقتصاد في استخدام المواد واستهلاكها.. وحسن توظيفها.. وحسن عرضها، وفي تنمية حسّ المواطنة بإكسابه المزيد من أنماط السلوك الخيّر... ذلك أن الفن نشاط فردي واجتماعي في آن معاً.

فالفنان، إضافة إلى الناحية الفردية الأصيلة الواضحة، بحاجة إلى تلك الشحنة الانفعالية المستمدة من المحيط الذي يعيش فيه، والذي يدفعه إلى بذل جهود مكثفة للمواءمة بين أحاسيسه ومشاعره الشخصية المتميزة وبين المثل والقيم والتقاليد والعقائد... السائدة في مجتمعه.

وقد مارس الإنسان الفن (إنتاجاً وتذوقاً) منذ وقت مبكر من وجوده، قبل أن يعرف القراءة والكتابة.. والزراعة.. واستئناس الحيوان.. تدل على ذلك القرائن التي خلّفها والتي نجدها مبثوثة في الكهوف والمغاور والمعابد... وسواها. فلا غرو إن مارس الطفل الإنساني بعض مظاهر الفنون بسذاجة منذ ولادته!!!

حتى لكأن الفنّ وممارسته بعدٌ فطريٌ من أبعاد الإنسان؟!!!

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى الدراسات التي لاحظت وجود تشابه كبير بين فنون البدائيين وفنون الأطفال في أمور كثيرة.. حتى لكأن كل فرد إنساني يعيد إنتاج تاريخ البشرية (في مجال الفن على الأقل) وكأن كل إنسان – بصورة ما- فنان.. والاختلاف إنما يقع في الدرجة والمستوى.

والفن يؤثر في حياتنا أكثر مما نتوقع، لأننا نمارسه بحكم العادة فلا نشعر به... فالعناية باللباس وألوانه و (موديلاته)... واختيار التفصيلات الجزئية المكملة (الاكسسوارات).. والسلوك الصباحي اليومي الذي نمارسه قبل الخروج للناس... وتزيين الحيوانات والسيارات... وترتيب الموائد.. والحرص على الشراء من الأماكن الأنيقة... والاهتمام بشكل السلعة وبالجانب الجمالي فيها (إلى جانب الاهتمام بالجانب الوظيفي والنفعي لها).. وتصميم السلع وتعديل نماذجها باستمرار بما يخدم الناحية الجمالية فيها... كل ذلك يدل على نزوع (شبه فطري) نحو الجمال عند الإنسان لا تعرفه المخلوقات الأخرى أسيرة غرائزها البيولوجية... ويظل الإنسان منتجاً للجمال.. أو باحثاً عنه في سلوكه.. وفي إنتاجه... وفيما يقتنيه... طول عمره. وتعتبر الطفولة المرحلة الأساس لوضع اللبنات الأولى لهذه الكفاية الإنسانية النبيلة والراقية... كفاية تذوق الجمال.. والاستمتاع به... ومحاولة إنتاجه.

وكنا ذكرنا، مراراً وتكراراً، أن التذوق.. وتنمية الحس الجمالي... واكتساب القيم الجمالية... والاستمتاع بالجمال... إنما تتم عن طريق المعايشة.. والممارسة.. والاحتكاك المستمر بالبيئة الجميلة، المفعمة بالقيم الفنية والجمالية البسيطة والمنسجمة مع مرحلة نمو الطفل... وبما أن البيت هو البيئة الأولى التي تحتضن الإنسان... فلا بد أن تتمتع ببعض اللمسات الجمالية. وإذا كان الأبوان، خصوصاً الأم، غير قادرينْ على تغيير الواقع المادي، وإذا كانا يرزحان تحت ضغوط اقتصادية طاحنة، لا تمكنهما من تأمين المستلزمات الضرورية للحياة، فضلاً عن إغنائها وإثرائها بالمفردات والأشياء الجميلة... فيجب ألاّ ينسيا أن للفقراء من عباد الله مشاعر وأحاسيسَ قد تكون أكثر رهافة وشفافية وسمواً من الآخرين؟!! لذلك، فلا أقل من أن يحسنا عرض ما بحوزتهما ومن أن يحسنا استخدامه وتوظيفه جمالياً، ومن أن يظهرا عناية فائقة بالنظافة.. والترتيب.. والتنسيق.. والانسجام في اللباس والأثاث... والاعتناء بآداب الطعام وطقوس

المائدة مهما كانت بسيطة.. والحرص على إظهار مواطن الجمال في الأشياء المتاحة.. وفي السلوك.. وفي كل ما يتسلل إلى البيت عبر وسائل الاتصال المسموعة والمقروءة والمرئية من أعمال ومسلسلات وأغانٍ ومشاهد.

أما في الروضة... فإنّ المربية إنْ كانت غير قادرة على اختيار تصميم الروضة ولا اختيار ما يتوفر فيها من أدوات... فلا أقل، كذلك، من أن تحسن عرض ما هو موجود فيها بأبهى صورة.. وإثراء بيئتها بمفردات جميلة غير مكلفة: "غرس الأزهار والعناية بها والتنويه المستمر بجمالها وطيب رائحتها، توزيع الأصص بصورة فنية جميلة، عرض اللوحات والصور، عرض الملصقات والشعارات، عرض أعمال الأطفال ورسومهم" وتوزيع ذلك في غرفة الصف، وفي الممرات والباحات.. مما يعطي الفرصة للطفل للتماس معها، والشعور بها، والتمتع بجمالها، والموازنة مع نقيضها.

ولا بد من الإشارة إلى ضرورة عناية المربية بمظهرها الخارجي، من حيث لباسها الذي يجب أن يكون مريحاً، متناسق الألوان، نظيفاً ومرتباً... ومن حيث اهتمامها بشعرها (ومكياجها) الذي يجب أن يكون بسيطاً وعادياً.. غير صارخ، بعيداً عن التبرج... والعناية عموماً بأدواتها وأشيائها المختلفة.. بحيث لا تقع عينا الطفل إلا على ما يجلب الراحة والاطمئنان.. ليتحقق له الانسجام الانفعالي الداخلي... ولئلا ينشغل بمراقبة مظهرها عن الانشغال.. والانهماك بالأنشطة والفعاليات.. والمهام التي تقترحها... ذلك أن مواطن الجمال، ومظاهر الفن (الساذجة) الموجودة في المدرسة (الروضة) تعد جزءاً أساساً من البيئة الجمالية التي يتفاعل الطفل عبرها مع الحياة عموماً.. فيكوّن عاداته واتجاهاته وقيمه... وينمّي حسه البديعي... ويبدأ باكتساب أبجدية التذوق الجمالي... وكل مكان في الروضة يساهم مساهمة فعالة في إكساب الطفل معايير التذوق لذا يجب الحرص على إغنائه بالمفردات الجميلة.. إضافة إلى أهمية التقاليد المتبعة في الروضة، وأنماط السلوك السائدة، وأنماط التعبير التي يجب أن تكون مفعمة بالتهذيب.. والحرص على النظافة والترتيب في الحالات جميعاً... كل ذلك يمثّل مستوى التذوق أمام الطفل.. ويحثّه على أن ينهل منه المعايير والمقاييس الجمالية.. فيكتسبها... ويحملها إلى البيئات الأخرى التي يرتادها (البيت.. الشارع.. الحدائق...)

والمربية الواعية، التي تدرك أهمية المناخ الجمالي، وتدرك مسؤوليتها في إكساب الطفل معايير التذوق، ستوجه الأطفال إلى العناية بالنظافة (النظافة

الشخصية ونظافة الأرض والجدران والأثاث) وإلى العناية بتزيين غرفة الصف، بإضافة بعض عناصر التنسيق والترتيب والتجميل... المناسبة وغير المبالغ فيها... مما يجلب لهم المتعة، ويكسبهم مهارة التذوق؛ فينطلقون في المستقبل استناداً إليها في تصرفاتهم وسلوكهم... فيحسنون اختيار ملابسهم وأشيائهم وألعابهم، ويعتنون بهندامهم وأدواتهم.. ويزداد في وعيهم الشعور بأهمية الجمال، وأهمية الفن في الحياة، وأهمية التنسيق والترتيب والانسجام في تنظيم أمور الحياة جميعاً. مما يعمق إحساسهم البديعي بجمال العالم.. فيبحثون عن الأشياء.. والأماكن التي ترتاح أنفسهم إليها... وينفرون، من ثم، من الأشياء.. والأماكن غير الجميلة..

ويمتلكون الكفاية التي تساعدهم في تلمّس الجانب الجميل في الأشياء، والحصول على شعور غامر بالمتعة نتيجة ذلك.. ويتكوّن لديهم إيمان عميق بأن كل ما في الوجود يحوي جوانب جميلة عليهم أن يتبينوها... وأن يستمتعوا بها (آنية الطعام، أدوات الكتابة، الأثاث، الثياب، الطيور والحيوانات الأليفة، الأشجار والنباتات، السلع المصنّعة...).

وعندما يمتلك الطفل ذلك، ويصل إلى مرحلة تذوق الجمال (نسبياً، وبما يتلاءم مع مرحلة نموه) فإنه سيعدّل بيئته نحو الأجمل، وسيحرص على أن يكون جميلاً في سلوكه وهندامه ومقتنياته جميعاً...

وما قلناه عن الروضة ينسحب، بصورة عامة، على المدرسة الابتدائية ومرحلة التعليم الإلزامي، مع بعض الزيادات التفصيلية تتناسب مع نمو الطفل وتستفيد من اتساع مداركه، ومن التراكم المعرفي (النسبي) الذي حصّله.

وتنمية التذوق، والارتقاء بحسن تلقّي الطفل للأشياء الجميلة يتطلب (مثلها مثل الإبداع) قدرات خاصة: (المرونة/ الأصالة/ الطلاقة.. إلى جانب قدرات مصاحبة أخرى) وهذه القدرات قابلة للتنمية والتربية كما ذكرنا ذلك من قبل.. وكنا تحدثنا عن تنمية التذوق الجمالي في مجال الأدب، حيث بينا أهمية اختيار النصوص المكتوبة بلغة عربية سليمة، وبأساليب راقية، ذات صور جميلة.. كما تحدثنا عن أهمية الحوارات والمناقشات لمساعدة الطفل في تلمس مواطن الجمال في تلك النصوص.. أما في مجال تذوق الفنون التشكيلية فإن ذلك يقتضي أن نجعل الطفل في تماس مباشر مع الأعمال الفنية، بعرضها في الصف.. والممرات والباحات.. على أن نحسن اختيار الأعمال الفنية المناسبة.. ولا بد من الإشارة إلى أهمية الحوارات والمناقشات في مجال تذوق الفنون التشكيلية أيضاً..

وذلك لمساعدة الطفل في تلمس مواطن الجمال.. وإكسابه أبجدية قراءة اللوحات والمنحوتات قراءة فنية من حيث الألوان والظلال.. والنور والخطوط.. والمنظور.. وللتنويه بأعمال الأطفال ورسوماتهم ونتاجاتهم أهمية كبيرة.. وكذلك لعرض تلك الأعمال على زملائهم.. كأن يُعرض أكبر عدد منها على شريط خاص، قابل للتبديل والتعديل...

وتتم تنمية الحس الجمالي الموسيقي، وتربية التذوق في هذا المجال، عن طريق إسماع الأطفال منتخبات من الموسيقا الراقية، لتكوين أذن ذوّاقة، في جلسات استماع خاصة، أو بصورة مصاحبة للفعاليات الأخرى.. ويجب أن تحرص المربية على إظهار استمتاعها بتلك القطع الموسيقية، ولفت انتباه الأطفال إلى مواطن الجمال فيها...

وإسماع الأطفال بعض الأناشيد والأغنيات ذات المستوى الراقي (فنياً ولغوياً وفكرياً)، وحفز الأطفال على الغناء معها، وتشجيعهم على مصاحبة الغناء بتوقيعات مناسبة (التصفيق/ النقر على المقعد/ الضرب على بعض آلات الإيقاع/ استخدام المخشخشات..).

أما تذوق جمال الطبيعة فيتم بأسلوبين:

آ- **أسلوب غير مباشر** عن طريق عرض اللوحات التي تبيّن جمال الطبيعة من جبال.. وبحار.. وأنهار.. وشلالات.. وطيور.. وأشجار... ومناقشة الأطفال حول تلك اللوحات.. مع حرص المربية على التنويه بمواطن الجمال فيها.

ب- **أسلوب مباشر**، عن طريق اصطحاب الأطفال إلى الحدائق والمنتزهات.. في رحلات هادفة.. وإدارة حوارات تساعد في تلمس مواطن الجمال في تلك الأماكن (الأزهار والورود، الطيور، الفراشات، البحيرات، الشلالات، الأشجار...) ولا بد من تمرير بعض القيم المتعلقة بحماية البيئة... وتعويد الأطفال على احترام تلك الأماكن، والعناية بها، والمحافظة على سلامتها ونظافتها.

وربما يكون الأسلوب المباشر هو الأنسب في المراحل المبكرة... لأن الأسلوب غير المباشر يتضمن إلى جانب تذوق جمال الطبيعة، تذوق التعبير الفني الذي أنتجه الفنان متأثراً بانطباعاته الشخصية.

وعموماً، فإن الجمال يصاحب الترتيب.. والنظافة.. والانسجام.. والتناسق.. والسلوك الجيد. والطفل الذوّاق هو الذي يهتم بذلك كله.. ويشعر بالغبطة والمتعة عندما يمارسه، وعندما تقع عيناه على الأشياء الجميلة.. وعندما تسمع أذناه الأنغام والأصوات والعبارات الجميلة.

O■O

الروايــــــة العربيــــــة

التخلق... التعيّن... التجاوز

الأدب في عرف أدباء ومفكري ما بات يعرف بعصر النهضة العربية ذو وظيفة تنويرية، لذلك اتخذوه مناسبة لتمرير الرسائل التثقيفية والتربوية، عبر محاكاة النموذج أو المثال الذي يقترحه النص الأدبي، أو عبر انتقاد معطيات الواقع؛ وقد وجدوا ضالتهم، أخيراً، في الرواية، هذا الجنس الأدبي الجديد على العرب (بغض النظر عن بعض الإرهاصات)، لأنه، من دون الأجناس الأدبية الأخرى ينفتح على الحياة بمجملها، ويستوعب تفاصيلها ومفرداتها، ويتحمل مستويات متعددة من الخطاب، نظراً لتعدد الشخصيات، وتفاوت مستواها المعرفي والاجتماعي، واختلاف موقعها الاقتصادي والسياسي، مما يجعل الخطاب الروائي قادراً على الوصول إلى الشرائح الاجتماعية كافة (المتحررة من الأمية الأبجدية بطبيعة الحال).

ونظراً للطبيعة الخاصة لهذا الجنس الأدبي، خصوصاً عزوفه عن الاحتفال بالجزالة الأسلوبية والبلاغة اللفظية، وهذا شيء جديد على الذائقة الأدبية العربية، وجد الطريق ممهدة إلى الوجدان العربي، وإلى المتخيل العربي، مذكراً إياه بأشكال تراثية قديمة من السرد والحكي...

وهكذا، بدأت تتخلق لغة جديدة ومختلفة، اتهمت في البداية بالركاكة والعجز، حين قيست بالموازين البلاغية العربية الرسمية... إلى الدرجة التي دفعت (مصطفى صادق الرافعي) لأن يدعو إلى محاكمة كتّاب الروايات أمام قانون العقوبات بتهمة (الفجور بالكتابة)؟!!! لكن الرواية العربية ظلت تؤسس بدأب لغتها الخاصة، وخطابها المختلف، إلى أن وصلت أخيراً إلى لغة، قد تكون شعرية، ولكنها ليست بلاغية... واستطاعت أن تنجز شكلها الخاص، الذي تجاوز شكل الرواية الغربية، أو هو في طريقه إلى ذلك، وهو في الحالات كلها شكل متمايز، ذو نكهة مختلفة. كما استطاعت أن تنجز واقعها الفني الخاص، المستمد من الواقع العربي وإشكالياته. وقد مرت الرواية العربية بمراحل، لكل مرحلة سماتها وخصائصها، اختلف النقاد العرب حول هذه المراحل باختلاف المنطق الذي اتخذوه معياراً في التصنيف.. وسأستعير (بكثير من التصرف) تصنيف (محمد برادة) الذي قسم الزمن الروائي العربي إلى ثلاث مراحل هي:

1- مرحلة التجنّس والانتساب (1870- 1940) م. وأسميها مرحلة التخلّق.

2- مرحلة الوعي بالسمات والحدود الفنية.. وامتلاكها (1940- 1967)م. وأسميها مرحلة التعيّن.

3- مرحلة الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة متمايزة. (1967 الوقت الحاضر). وأسميها مرحلة التجاوز.

مع الانتباه إلى النسبية في هذا التصنيف وسواه، وإلى عدم الدقة في كل تحديد أو تأطير زمني لفعاليات تأبى بطبيعتها الانضواء في دائرة زمن محدد.

في مرحلة (التخلّق) تمت استعارة الشكل الروائي الغربي، بكثير من التصرف الناجم عن القصور، وعدم وضوح الرؤية غالباً... كما تمت استعارة مضامين غربية بعد خلع العباءة العربية عليها؟!! ورغم احتفال كتاب الرواية العرب بالجزالة وفخامة التعابير إلا أن لغة جديدة، أو بالأحرى، أنماطاً جديدة من التعبير بدأت تتخلق نظراً لطبيعة الرواية التي تعتمد على السرد.. والحكي.. أهم ما يميز تلك الأنماط الجديدة قلة الاحتفال بالفخامة، والتخفف من الجزالة اللفظية... وفي هذه المرحلة اتخذت الرواية مطية لتمرير الرسائل التربوية والأخلاقية والتنويرية.. ومن كتاب هذه المرحلة:

(رفاعة الطهطاوي، وعلي مبارك، والمويلحي، وجورجي زيدان، وزينب فواز، وعبد الحميد الزهراوي، ورفيق رزق سلوم، والمنفلوطي) إلى أن وصلت الرواية العربية إلى مستوى فني وتقني جيد عند (محمد حسين هيكل) وقد عدت روايته (زينب) أول رواية عربية تستحق اسم الرواية فعلاً.

وتميزت المرحلة الثانية، مرحلة التعين، بوضوح الحدود والسمات، والقدرة على تجسيد الأشياء، وبناء الشخصيات، وبروز الدال الفني والتقني على حساب المدلول (المضمون)...

واستطاعت الرواية العربية في هذه المرحلة، نتيجة الوعي أكثر فأكثر بطبيعة هذا الجنس الأدبي، أن تخطو بعض الخطوات المحدودة، لكن الهامة، باتجاه الانعتاق من أسر الخطاب الرسمي السائد: (لغوياً وقيمياً وأخلاقياً وسياسياً...).. والتحرر من الخطاب الأيديولوجي، لحساب الناحية الفنية والجمالية... نجد ذلك في الأعمال المبكرة لنجيب محفوظ، وفي أعمال حنا مينه، وغائب طعمة فرمان، وليلى بعلبكي، وعبد الرحمن الشرقاوي، وغسان كنفاني،

وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف إدريس، وعبد السلام العجيلي، وكوليت خوري.. وآخرون قد لا يقلون عنهم أهمية.

أقول ما قلت عن احتفال الروائيين العرب في هذه المرحلة بالجانب الفني والجمالي على حساب الجانب الأيديولوجي (وإن كان ذلك على استحياء، وبصورة نسبية)، وأنا على علم بإصرار كثير من النقاد على تصنيف هؤلاء في خانات أيديولوجية أو مذهبية نقدية وأدبية مشهورة (الواقعية بتشظياتها، والرومانسية، والوجودية والماركسية) إلا إن قراءة جديدة، ذكية وواعية، ستكشف، في زعمي، أن أعمال أولئك الروائيين كانت أعمق بكثير مما استطاعت بعض القراءات النقدية المؤطرة، والاختزالية بالتالي، أن تلتقطه، أو ربما، مما أرادت أن تلتقطه، بل ربما عمدت إلى تغييبه وعدم الإفصاح عنه.

أما في المرحلة الثالثة، مرحلة التجاوز، وهي التي تزامنت مع مرحلة الانهيارات القومية الكبرى، ومرحلة سقوط المشروع القومي العربي، أو بالأحرى، تعثره، ومرحلة انسداد الآفاق أمام المواطن العربي... في هذا الجو، استطاعت الرواية في جدلها مع الواقع العربي الرديء، ومن خلال مساءلته.. أن تنهض، وأن تحقق إنجازات فنية وفكرية كبرى، بعد أن بدأت تعمل لحسابها الخاص (إن صحت العبارة)، واشتغلت على تقنيتها ومشروعها الفني، غير مرهونة لظهر أيديولوجي يسندها، ويحدد لها آفاقها (مع العلم أن الرواية لم تتخل عن الأيديولوجيا، ولا يمكن لها أن تتخلى، طالما أن الإنسان حيوان أيديولوجي بطبيعته) لكن الرواية العربية لم تعد تعمل في خدمة مشروع محدد، وتسويق رؤية محددة، قادمة من سياقات سياسية أو اجتماعية سائدة أو متنفذة، بل انحازت إلى القاع، المندهش والمحبط والمغيَّب، وإلى الجماهير العربية المحاصرة والمأزومة.. (دون أن ننسى احتفال الرواية العربية بالتوهج القومي في حرب تشرين، ومحاولتها التعبير عن ومضة العزة القومية تلك، والتي سرعان ما خبت في ديجور الإحباط العام...).

في ظل هذا الركام من التنازلات والانكسارات، تقدمت الرواية العربية لتمارس مغامرتها الخطيرة، فانتقدت بجرأة، وإنْ من وراء قناع الفن، ومن وراء حجب التقنية التي ابتكرتها... ساعد في ذلك استعداد الجماهير لسماع صوتها من خلال أصوات أبطال الروايات وشخصياتها. لقد كانت الجماهير العربية أسبق من بعض النقاد في التقاط التجربة الروائية.. يدل على ذلك نفاد طبعات بعض الروايات، وإعادة طبع بعضها الآخر... كما ساعد الرواية فقدان الأمور

وضوحها المزيف، بعد أن أثبتت المواجهات في الصعد كافة عقم الأجوبة التي كانت تقدمها السلطات (السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والدينية والفنية والأدبية...) على أسئلة الواقع والمستقبل، وبعد أن سقطت ورقة التوت عن الخطاب السائد، الجاهز والمكرور، الذي مافتئت تردده بعض الجهات والأقلام، المستفيدة أو المضللة، إلى أن فقد مصداقيته وشرعيته... فتقدمت الرواية لتثير الأسئلة المربكة، لكن المشروعة.. التي تختنق في حلق المواطن من خلال نصوص اقتربت، أكثر فأكثر، من الخطوط الحمر، لا سيما ما يتعلق بثالوث السياسة والجنس والدين... فاستنطقت الجسد وشهواته، واللاوعي ومكبوتاته، والمجتمع وعلاقاته الزائفة وقيمه المترهلة، والتاريخ وخياناته...

وما كان للروائي أن ينتج نصوصاً مهمة، فنياً وفكرياً، قبل أن يستعيد ذاته، التي كانت مرهونة لدى نظام سياسي ما، أو مأخوذة به.

فقد كان الروائي العربي مخدوعاً أو مضللاً أو خائفاً (أو كل ذلك معاً).

وتبرز في هذه المرحلة أسماء كثيرة، جاء بعضها من أقاليم كانت تعتبر هامشاً وأطرافاً، فنجد مرة أخرى: جبرا ابراهيم جبرا، وغائب طعمة فرمان، كما نجد عبد الرحمن منيف، وغالب هلسا، واميل حبيبي، والطيب صالح، وعبد الله العروي، وغادة السمان، وحيدر حيدر، وصنع الله ابراهيم، وجمال الغيطاني، والطاهر وطار، والياس خوري، ومحمد شكري، وحنان الشيخ، ومؤنس الرزاز، وابراهيم الكوني، وحليم بركات، وسليم بركات.. وحسن حميد. (ولست في وارد الحصر والتعداد، فثمة آخرون قد لا يقلون عمن ذكرت تمثيلاً).

وهكذا فقد شكل الإخفاق المؤقت للمشروع النهضوي القومي العربي، وتعثره، وإخفاق الطروحات السائدة.. حافزاً مهماً لهذا الجنس الأدبي ليتقدم بوصفه فاعلية مناسبة تساهم في تكوين الهوية القومية، وفي إغنائها.. والتعبير عنها.. بعد الكشف عن زيف كثير من المقولات شبه المستقرة في الوجدان العربي (نتيجة تكرارها في الخطاب السلفي القديم والحديث)، بقصد زعزعتها واجتثاثها من جذورها...

فتقدم الروائيون لالتقاط القيم الحقيقية الكبرى في التراث العربي، والتي تشكل الصوى الأساس للهوية الثقافية العربية، وعملوا على التعبير عنها، هي بالذات، وليس عن بدائلها أو تشظياتها عند هذه الجهة أو تلك. وقد أكدت الأعمال الروائية المهمة كيف أن تلك القيم الكبرى، التي تشكل هويتنا وخصوصيتنا،

وتحدد تمايزنا لم تكن عائقاً أمام تقدمنا يحول دون إنجاز حداثة عربية حقيقية، طالما أن الحداثة في حقيقتها وجوهرها تتمثل في الروح الانتقادية، ورفض التكلس، ووضع الأمور جميعاً، دون استثناء، في ميزان العقل.

واستؤنفت عملية إنتاج القيم الحقيقية الكبرى، بعد تحريرها من القراءات المغرضة، عن طريق امتلاك التراث، أقول امتلاكه لا الاستغراق فيه أو الاستلاب أمامه... جنباً إلى جنب مع التفاعل والحوار المنتج مع الثقافات المغايرة، لا سيما الحضارة الغربية، وقيمها الحقيقية والجوهرية، وليس مع مفرزاتها الاستهلاكية.

ووعي الروائيون العرب (معظمهم على الأقل) أن الحداثة رؤية ورؤيا، من موقع الذات، ومن موقع الأمة وقيمها وحضارتها... وهذه الرؤية تعني التحرر من القيود أياً كانت.. لذلك عملوا على المساهمة في إغناء الهوية القومية، ومتابعة صنعها.. فأنجزوا روايات ونصوصاً تضاهي الشكل الروائي الغربي، بل وتتجاوزه في حالات كثيرة، وتكتنز بمضامين وإشكاليات عربية مستمدة من الواقع العربي. أقول ذلك وفي الذهن حالات بعض الروائيين العرب، الذين عانوا أكثر من سواهم من ضغوط المثاقفة، فأنتجوا نصوصاً تنتمي إلى (ما بعد الحداثة)؟!! بعد أن استعاروا هموم الآخرين ومشكلاتهم، وصاروا يبشرون بها في مجتمع لم ينجز حداثته بعد، وليست عنده، وبالتالي، سلبياتها... فتحولت المثاقفة عند هؤلاء إلى اغتراب عن الذات، وعن المحيط... وبقيت نصوصهم مجرد تدريبات على تهجيّ قيم الآخرين ومشكلاتهم.. مما أفقدها جمهورها العربي، وإن راجت في أماكن أخرى، وحظيت بالجوائز والمكافآت؟!!!

○■○

الترجمة الذاتية

محاولة في مقاربة المصطلح

"إن أية حياة، مهما كانت تافهة،
ستكون ممتعة إن رويت بصدق"

- كولريدج-

○○

الدراسات عن (الترجمة الذاتية) قليلة، بل نادرة، وتتسم - إن هي وجدت- بالإيجاز الشديد، وبالعمومية المخلة بالدقة، خصوصاً في الأدب العربي؛ وقد اهتم معظمها بالجانب التأريخي والتاريخي على حساب الجانب التقني والفني "ولا يعني هذا أن النصوص النقدية العربية منعدمة، بل يعني أن الكثير منها يعود إلى زمن نظري ونقدي أفل نجمه، وخبت مصابيحه"(1)

وعندما نقرأ، أو نسمع مصطلح (الترجمة الذاتية) تحتشد في الذهن تصورات كثيرة، نتيجة تقاطعه مع مصطلحات أخرى:

"المذكرات/ الذكريات/ الاعترافات/ اليوميات/ المقالات الشخصية/ الروايات الواقعية/ السير/..." وجميعها تدخل ضمن ما يمكن أن نسميه (الأدب الشخصي، أي الذي يدور حول شخصية الكاتب، وتجاربه.)

ومع ذلك فإن (الترجمة الذاتية) غير تلك الأنماط من الكتابة، وإن اشتركت معها في كثير من الأمور. ولعل هذا سبب من أسباب حداثة المصطلح (نسبياً)، رغم وجود إرهاصات الترجمة الذاتية في الآداب القديمة عموماً، ومنها الأدب العربي، تحت أسماء مختلفة.

إذ بقيت (الترجمة الذاتية) مندغمة في (السيرة)، ولم تدرس كفن مستقل إلا منذ وقت قريب، عبر دراسات متناثرة، غير متفقة على توصيف هذا الفن... بينها من الاختلاف ما يفوق كثيراً ما بينها من نقاط الاتفاق والتلاقي، خصوصاً ما يتعلق بالمعالم الفنية والتقنية المميزة (للترجمة الذاتية)، وبمدى دلالتها على الشخصية الحقيقية لكاتبها، بسب اختلاف تقنية كتابتها من مؤلف إلى آخر.

وإذا كان الاختلاف في التقنية مبرراً ومسوغاً (حسب نظرية الأدب)، لأن النص الأدبي، أياً كان، يحمل شيئاً من التفرد والأصالة بطبيعته، إلا إن البحث عن الملامح الكلية العامة التي تشترك فيها التراجم الذاتية، وتتمايز اعتباراً منها يبقى أمراً مطلوباً.

ومع إيماني العميق بأن الناقد يجب أن ينطلق من الشغل على نص معين ويهتم بتحليله، بدل الانشغال باقتراح تعريف للترجمة الذاتية..أو تبني تعريف

سابق... إلا أن وجود تعريف (ما)، بغض النظر عن مدى تمتعه بحد التعريف وشروطه (وكونه جامعاً مانعاً)، سيساعد الناقد – إجرائياً– في ممارسة شغله النقدي.

وهذا ما دفعنا للبحث عن تعريف (للترجمة الذاتية) لأسباب إجرائية، كما سبق وذكرنا.

يقول (فابيرو) في المعجم الكوني للأدب الصادر عام 1871م:

"السيرة الذاتية عمل أدبي (رواية/ قصيدة/ مقالة فلسفية...) قصد المؤلف فيها (بشكل ضمني أو صريح) إلى رواية حياته، وعرض أفكاره، أو رسم أحاسيسه... ويضيف (فابيرو) معلقاً: تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام، ومن يكتبها ليس ملزماً البتة بأن يكون دقيقاً حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات"(2)

وعرّف (لاروس) السيرة الذاتية عام 1866م بأنها: "حياة فرد مكتوبة من طرفه"(3).

وعرف (فيليب لوجون) هذا المصطلح بما يلي:

"السيرة الذاتية: حكي (سرد) استعاري نثري، يقوم به شخص واقعي، عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"(4).

وبتحليل التعريف الأخير نجد أن (الترجمة الذاتية):

من حيث اللغة : هي سرد نثري.

من حيث الموضوع : هي حياة فرد بعينه.

ومن حيث المؤلف : نجد أنه يتطابق تطابقاً تاماً مع السارد (الراوي).

ومن حيث الراوي : نجد أنه (إضافة إلى تطابقه تطابقاً تاماً مع المؤلف).

يقوم بدور الشخصية الرئيسة في العمل، وهو يستعيد السرد (الحكي) ولا ينشئه، أو هكذا يبدو الأمر.

وهكذا نجد أن (الترجمة الذاتية) تختلف عن المذكرات: لأن كاتب المذكرات يحاول أن يصور الأحداث التاريخية (الخارجية)، دون أن يهتم كثيراً بتصوير واقعه الذاتي الداخلي.

وتختلف عن الذكريات: حيث يهتم كاتب الذكريات بتصوير البيئة.. والمجتمع.. والمشاهدات العامة، أكثر من اهتمامه بتصوير حياته الخاصة، اللهم إلا بوصفها إحدى مفردات تلك البيئة العامة.

وتختلف عن الاعترافات: التي يغلب عليها التبرير والتسويغ.. والمراوغة.. والمكر.. والتمويه.

وتختلف عن الرواية الواقعية: من حيث البنية والمحتوى، حتى وإن اعتمد كاتب الرواية على حياته الشخصية، وجعل منها مهاداً تاريخياً لأحداث روايته. اللهم إلا إذا صرح باسمه الحقيقي، وبأسماء الأشخاص والأماكن والأحداث والتواريخ.. تصريحاً تاماً لا لبس فيه. وعندها تكون الرواية قريبة جداً من الترجمة الذاتية، أو فلنقل إنها ترجمة ذاتية اختارت لنفسها قالب الرواية من الناحية الفنية والتقنية.. هذا ما فعله (توفيق الحكيم) في (يوميات نائب في الأرياف).. وهذا ما فعله (يحيى حقي) في (خليها على الله)... ومع ذلك يبقى شيء ما مختلف سنعرض له في حينه.

وتختلف عن السيرة: حيث إن السيرة مكتوبة من طرف شخص آخر، عاش في زمن لاحق غالباً، وتدور حول شخصية محورية تكون الشخصيات الأخرى مجرد هالات حولها، وأشهر السير من الناحية الفنية (في الأدب الإنجليزي): (حياة جونسون) التي كتبها (جيمس بوزويل).

وقد عرف الأدب العربي أنماطاً من السير ينتمي بعضها إلى التاريخ المشوب بالأدب: (سيرة ابن اسحق، سيرة ابن هشام/...) وينتمي بعضها الآخر إلى الفولكلور والأدب الشعبي: (سيرة بني هلال، سيرة سيف ابن ذي يزن/ سيرة الزير سالم/ سيرة أبي الفوارس عنترة/...).

وفي الأدب العربي الحديث نستطيع القول أن (طه حسين) في (على هامش السيرة)، (ومحمد فريد أبو حديد) في (أبو الفوارس عنترة) قد ارتقيا بهذا الفن إلى مراتب متقدمة... وكذلك فعل (محمد رشيد رضا) في (سيرة الإمام) وفي (شكيب أرسلان أو إخاء أربعين عاماً).

كل القوالب السابقة من الكتابة شبيهة بالترجمة الذاتية إلى درجة يصعب معها التمييز الحاسم بينها (في كثير من الحالات، وعند كثير من النقاد). خصوصاً عند أولئك الذين احتفلوا بالبعد التاريخي، وبالمضمون عموماً؛ مما دفع إلى ضرورة البحث عن ضوابط ومعالم تعتمد أساساً في التمييز. (فمن المعروف

أن لكل جنس أدبي ضوابطه ومعالمه التي تميزه من سواه). ومن الملاحظ أن تلك الضوابط والقواعد أكثر وضوحاً.. وتميزاً.. وتحديداً.. في الأجناس التي اهتم بها الدارسون والنقاد قبل غيرها، فالقضية – فيما أزعم– تعود إلى قدم الدراسات لا إلى قدم وجود هذه الأجناس (التي وجدت تحت أسماء مختلفة). وهذا زعم مازلت أرجحه وقد أكون مخطئاً فيه. فضوابط الشعر وأدواته وقواعده أكثر وضوحاً مما عليه قواعد وأدوات وضوابط القصة القصيرة... والرواية...

والترجمة الذاتية (بطبيعة الحال)... ليس في الأدب العربي وحده، بل في آداب الشعوب عموماً، مع اختلاف نسبي بين جنس أدبي وآخر، عند هذا الشعب أو ذاك. خصوصاً إذا عرفنا أن أقدم دراسة جادة عن الترجمة الذاتية تعود إلى عام (1911) م حين نشر (السير سيدني لي) كتيباً بعنوان (قواعد السيرة الذاتية)، وكذلك فعل (كلارك) عام (1935) م حين أصدر كتاباً بعنوان (تكوين الترجمة الذاتية وأطوارها). أما عربياً فأقدم الدراسات التي اهتمت بالترجمة الذاتية جاءت ضمن بحث كتبه المستشرق الألماني (روزنتال) عام (1937)م في مجلة (الدراسات الشرقية) وأعاد نشره ببعض التصرف (د. عبد الرحمن بدوي) في أحد فصول كتاب (الموت والعبقرية) الذي أصدره عام (1945) في طبعته الأولى.

وتتالت بعد ذلك الدراسات، بصورة متباعدة ومتناثرة:

(دراسة للمستشرق بروكلمان عام 1955م/ وكتيّب صغير لشوقي ضيف عام 1956م/ وفصول في كتاب "حضارة الإسلام" للمستشرق جرونباوم/ ودراسة رائدة وهامة للدكتور إحسان عباس بعنوان "فن السيرة" عام 1956م/ وفصل في كتاب "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870– 1938م للدكتور عبد المحسن بدر/ وكتاب "السيرة الذاتية تاريخ وفن" للدكتور حسن علي فهمي عام 1970م).

ونظراً لجدة الدراسات النقدية في هذا المجال، نجد الكاتب الأميركي (ريشارد. ج. ليلارد) ينشر كتاباً بعنوان (الحياة الأميركية في السيرة الذاتية، مرشد وصفي) صدر عن جامعة (ستانفورد) عام 1956، يقدم فيه إرشادات لكاتب الترجمة الذاتية، وقد غطت نصائحه الصفحات (6– 13)، يحذر فيها مما أسماها: الخطايا العشر، وينبه إلى ما أسماه: الفضائل الست الأساسية. ونورد هذه (الفضائل والخطايا) لأنها تساعد في تحديد ملامح هذا الجنس الأدبي.

أما الخطايا فهي: "1- الكتابة النمطية التي تقوم على المحاكاة المحضة لنصوص سابقة/ 2- المغالاة في ذكر النوادر/ 3- إعادة البناء المفصلة (الوهمية غالباً) للمشاهد والحوارات/ 4- إقحام الأجزاء غير المفهومة من اليوميات الخاصة وذلك لانتزاعها من سياقها بصورة تعسفية/ 5- ذكر قائمة (طويلة عريضة) بأسماء الأسلاف والآباء في مقدمة السيرة الذاتية/ 6- سرد تفاصيل وحكايات طويلة عن الرحلات/ 7- ذكر بعض الذكريات غير الملائمة (خصوصاً ذكريات مرحلة الطفولة/ 8- ذكر كثير من أسماء الأعلام الذين قد لا يعنون شيئاً بالنسبة للقارئ 9- المحكيات كثيرة التسرع/ 10- تمويه الحقيقة.

وأما الفضائل الست فهي: "1- إشاعة جو من الحزن؟!!/ 2- الاعتراف بالأخطاء والكبوات الشخصية/ 3- الحرص على إقامة تواصل انفعالي مع القارئ منذ البداية، ومحاولة الاحتفاظ به/ 4- ذكر التفصيلات الحقيقية، ومميزات العصر، والسمات الشخصية/ 5- الحرص على تقديم وجهة نظر متماسكة/ 6- إعطاء انطباع عن التطور والتغير الذي مرت به شخصية الكاتب".(5)

فالعناية النقدية إذاً حديثة عهد بهذا الجنس الأدبي، ولم ترق إلى مستوى العناية بسواه من الأجناس الأدبية، مما جعل ضوابط (الترجمة الذاتية) وقواعدها ومعالمها غير واضحة، وغير متفق عليها، وهي في طور التخلق (الترجمة الذاتية)، ولم توضع فوق غربال النقد إلا في وقت متأخر نسبياً. وهذا الأمر ليس اتهاماً للنقد، لأن ذلك لم يكن ممكناً- فيما أزعم مرة أخرى- إلا بعد أن بلغ علم النفس (بمدارسه المختلفة) أشده. لأن المنهج النفسي هو الأقدر على خوض غمار النقد في هذا المجال، على اعتبار أن (الترجمة الذاتية) كما سيظهر لاحقاً، مظهر من مظاهر التعبير عن شخصية متفرّدة، تشعر بأصالتها وتميزها بعمق: "فحين يبدأ الإنسان (الفرد) بإدراك ذاته إدراكاً قوياً، ويشعر بنفسه شعوراً مليئاً، أو على حد تعبير (القديس أوغسطين): حين يصبح الإنسان مسألة بالنسبة إلى نفسه، وحينما يحاول أن يجد عن هذه المسألة جواباً لنفسه - هو وحده فحسب- تكون الغاية من هذا الفن أكثر سمواً وأعظم نزاهة، فيصبح مَعْرِضاً يعرض فيه مجرى حياته الباطنة وتجاربه الروحية، ومعملاً للتحليل النفسي الدقيق، الذي يكشف عن خبايا النفس وقواها، ومدّها وجزرها، وضلالها وهداها،..."(6).

فوجود شخصية مدركة لذاتها، معتدة بنفسها وبتفرّدها وأصالتها، من أهم

مميزات الترجمة الذاتية، ذلك أن "كاتب السيرة الذاتية يبحث بصورة ما عن مجد خاص لاسم العلم الذي يحمله؛ إنه يسعى إلى خلود هذا الاسم وتميزه وتمايزه، عبر عرض حياته الخاصة.

هذا ما نجده عند (سارتر) في (الكلمات).. وهذا ما نجده عند كاتب كل سيرة ذاتية، حين يعمد إلى التأكيد، المرة بعد المرة، على اسم العلم الذي يحمله، ابتداءً من صفحة الغلاف.."(7).

وهذا ما نجده عند (أحمد فارس الشدياق) في معظم كتبه، خصوصاً (الواسطة/ والمخبًا). وعند (عباس محمود العقاد) خصوصاً في (أنا/ وحياة قلم). وعند كل من تصدى لكتابة الترجمة الذاتية.

ووجود الشخصية المعتدة بوجودها.. وبإمكاناتها.. وبمزاياها... لا يعني الانغلاق ضمن دائرة هذه الذات، أو التقوقع ضمن هواجسها: "فالسيرة الذاتية ليست مجالاً ضيّقاً أو محدوداً، بل نوعاً يدفع إلى الانفتاح على مجالات أخرى: على التحليل النفسي، وعلم النفس، والسوسيولوجيا، والتاريخ، مما يؤدي إلى وجود عدة اتصالات وعلاقات... تجعل الاهتمام بالذات ممزوجاً في نهاية المطاف بالإنصات للآخر".(8)

وإلى جانب ذلك، تتميز الترجمة الذاتية ببنية واضحة، هدفها إعادة بناء الحياة الشخصية لكاتبها، وإعادة إنتاجها من جديد، بمواقفها المختلفة، مع الشخصيات التي عرفها، والأحداث التي شارك في صنعها، أو عاش في خضمها، أو كان شاهداً عليها.

وتتميز، كذلك، بأن أهداف كاتبها واضحة في ذهنه منذ البداية، والغاية من كتابتها ماثلة أمامه، مما يساعده في عملية (العزل والتبني والاصطفاء)، فيركز على الأمور المحورية، منحياً التفصيلات الهامشية.. إلا بما يخدم أهدافه وغاياته، أو بما يخدم التقنية الفنية. على اعتبار أن الترجمة الذاتية تدّعي أنها تقول الحقيقة حول جانب مهم من حياة صاحبها، دون أن تلزمه بأي شيء حول الجوانب الأخرى... الحقيقة كما يراها هو بطبيعة الحال، وفي الحدود التي يمكن أن يعرفها فيها، وضمن إمكاناته وموقعه الاجتماعي... مع أخذ النسيان بعين الاعتبار إذ لا بد منه.. وكذلك الانتباه إلى الأخطاء والتشويهات، التي لا بد أن يقع فيها كل فرد.

إن كاتب الترجمة الذاتية يروي لنا ما لا يستطيع إلا هو أن يرويه.. ولكن

يجب ألاّ نكون نحن (كمتلقين) من السذاجة بحيث نصدق كل ما يقوله لنا، ونأخذه على محمل الصدق والدقة، لأننا بكل بساطة، نستطيع أن نجمع معلومات عن الأحداث التي يرويها من مصادر أخرى، وأن نقاطع بينها، لنتوصل إلى الحقيقة (الموضوعية).

ومع ذلك، ورغم عدم الدقة، وعدم الصدق (أحياناً)، فإننا مضطرون لاتخاذ الترجمة الذاتية نصاً مرجعياً... ويبدو الأمر أشبه ما يكون بالمفارقة الغريبة. ففي حين نستطيع أن نسقط كثيراً من النصوص التاريخية.. والصحفية من قائمة المراجع (لسبب أو لآخر)، فإننا نعتمد الترجمة الذاتية كنص مرجعي:

"ففي مقابل كل أشكال التخييل، نعتبر السيرة الذاتية (والسيرة عموماً) نصين مرجعيين، إنهما يدعيان، كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط، الإدلاء بخبر حول (واقع) خارج النص، وبالتالي الخضوع لتجربة التحقيق. إن هدفهما ليس الاحتمال البسيط، بل التشابه مع الحقيقي، ليس هو (الخبر حول الواقع) أثر الواقع بل صورته"(9)

دون أن ننسى أن كاتب الترجمة الذاتية يقوم بذلك كله بوعي تام، ليساعد القارئ في اكتشاف الغاية التي كتبت الترجمة الذاتية من أجلها، أو بالأحرى، ليدفع القارئ دفعاً محسوباً ومبرمجاً باتجاه تلك الغاية، وليجعله يستشف التاريخ (الحقيقي) للحياة النفسية للكاتب، ويلمح، ومن ثم، قيمه الأخلاقية.. ومزاجه.. وطبيعة تفكيره.. وسلوكه.. وطريقته في الحياة، بقصد تعريفه على شخصية الكاتب تعريفا صادقاً، وتمكينه من تبيّن ما هو راسخ فيها، وما هو طارئ ومتحول، وما هو طبع (أصيل) وما هو تطبع (مكتسب).

ويختلف كاتب الترجمة الذاتية في هذه الناحية عن كاتب الرواية الواقعية، ففي حين يترك الأخير لشخوصه فرصة النمو وفق منطقها الخاص، ووفق منطق الأحداث (المتخيلة)، فإن الأول محكوم بحياة مشخصة واقعياً، بحياة حدثت فعلاً (على نحو ما من الحدوث)، ما عليه إلا أن يستعيدها بمساعدة الذاكرة... إنه يتذكرها ولا يبتكرها، ويعيد إنتاجها وإدخالها في الحاضر، بعد إعطائها معنى مستمداً من هذا الحاضر، وتجسيدها في بنية فنية مناسبة.

وربما يكون مفاجئاً القول بأن كاتب الرواية الواقعية، حين يتخذ من حياته الشخصية مهاداً لروايته، يكون أصدق منه في الترجمة الذاتية، لأنه يلعب على وتر اللبس القائم في ذهن القارئ بين بطل الرواية وكاتبها، فهما يتشابهان لدرجة

التطابق حيناً، لكنهما سرعان ما يفترقان، أو بالأحرى سرعان ما يدخل الكاتب (بأسلوب ما) في ذهن القارئ أنهما شخصان مختلفان مستفيداً من خاصة جوهرية في النص الأدبي تقول: إن النص الأدبي نص مستقل بنفسه، ولا يحيل إلى خارجه ليستمد من ثمة الشرعية والمصداقية لما يقوله... هذا من جهة ومن جهة ثانية إن المعنى الذي يتبناه قارئ الرواية هو أحد المعاني الممكنة والمحتملة.. في حين يكون المعنى في الترجمة الذاتية غير قابل لأن يكون احتمالياً، لأنه يدعي التطابق مع الحقيقي، أو التشابه التام معه، إن المعنى في الترجمة الذاتية ليس ظلاً، أو أثراً للواقع، بل هو صورة الواقع (كما سبق وذكرنا)، الصورة الحقيقية للواقع حسب ادعاء كاتب الترجمة الذاتية.

ولكن الصدق الذي يطمح إليه أو يدعيه ليس بالسهولة ولا باليسر الذي يظنه، إذ تحول دون ذلك عوامل كثيرة. لذلك عنون (نيقولاي برديائيف) ترجمته الذاتية بـ(الحلم والواقع) ولم يكن عبثاً، ولا تواضعاً زائفاً أن يسمي (جوته) ترجمته الذاتية بـ: (الشعر والحقيقية).. فهي شعر (وخيال)، إلى جانب كونها حقيقية (وصدقاً)(10).

فالرواية الشخصية (الواقعية) قد تشابه الترجمة الذاتية، وقد تتطابق شخصيتا المؤلف وبطل الرواية.. ولكن المؤلف في الرواية اختار أن ينكر ذلك، أو ألاّ يؤكده.

وفي الرواية درجات من المشابهة بين المؤلف (السارد/ الراوي) وبين الشخصية (البطل)... وتتنوس هذه المشابهة بين تأكيد التطابق ونفيه فليس ثمة درجات: "إنها كل شيء أو لا شيء على الإطلاق"(11). وقد فطن الكتّاب الذين اشتغلوا في النوعين إلى هذه الحقيقة، فقال (اندريه جيد): "لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة". وقال (سارتر): "لقد آن الوقت أخيراً لكي أقول الحقيقة، لكن لا يمكن أن أقولها إلا في عمل خيالي، أي روائي"(12).

ومن الطبيعي أن تكون مهمة كاتب الترجمة الذاتية أصعب من مهمة كاتب الرواية الواقعية، لأنه محكوم بأطر عقلية واجتماعية وبيئية محددة، في حين يكون الآخر في حل من ذلك كله، وبإمكانه أن يصطنع أطره الخاصة والمناسبة لروايته... الأول لا يخترع الحقائق وإنما يقوم بإعادة بناء حقائق مشتتة (منتقاة) ضمن بنية فنية تخدم رؤية الكاتب. إنه قد يحذف بعض التفصيلات ويركز على أخرى، ليس بقصد التزييف، وإنما لدواعي فنية وتقنية وجمالية... شرط ألاّ يؤدي ذلك إلى خلخلة تربك المتلقي حين يجد نفسه أمام ثغرات بحاجة إلى تبرير أو تسويغ.

إنني لا أبرئ كتاب الترجمة الذاتية مـن الكـذب... ومـن تشـويه الحقـائق... وتزييف الوقائع (الأمرِ الذي يحدث في حـالات كثيرة، إن لـم أقـل فـي الحـالات جميعـاً).. بوعـي حينـاً.. ودونِ وعـي أحيانـاً، لا فـرق بيـن مـن يزيـف الحقــائق والوقـائع تواضعـاً.. أو زهـواً وتفـاخراً. دون أن تخدعنـا الاعترافـات الصريحــة والعاريـة بالدونيـة.... وبارتكـاب الآثـام والموبقـات، فقـد يكـون ذلـك جـزءاً مــن استراتيجية التمويه والخداع.. حيث يلفت الكـاتب انتباهنـا إلـى زاويـة، فـي حيـن يكون فعله الحقيقي في زاوية أخرى. كما فعـل (جـان جـاك روسـو، وتولسـتوي، وجيد...) وكما فعل كتاب الترجمة الذاتية من السياسيين عموماً.

والعوامل التي تحول دون الصدق كثيرة، منها ما هو إرادي مثـل الحيـاء... ليس الحياء من ذكر أمور تخص الكـاتب وحـده.. وإنمـا الحيـاء مـن ذكـر أشـياء تخـص الآخريـن مـن المشـاركين معـه فـي الأحـداث، لأنـه إن كـان يملــك حـق التصريح بما يخصه، فإنه لا يملك ذلك الحق بالنسبة للآخرين. ولا يتعلق الحيـاء بالأمور الجنسية فقط (كما قد يتبادر إلى الذهن) وإنما الحياء مـن أعمـال اقترفهـا صاحبها، وهي مما يتنافى مع القيم.. ومع العرف.

ومن الأسباب التي تحول دون الصدق أمور غير إراديـة، يعـود قسـم كبيـر منها إلى عيوب الذاكرة... وطبيعتها. ويعود قسم منها إلـى أمـور فنيـة وتقنيـة... تقتضيها ظروف الكتابة وملابساتها. ومنها ما يعود إلى اللغة بأنماط تعبيرهـا.... وقوالبها... وأساليبها: "فقد يكون الفرد موضع كلام أكـثر منـه متكلمـاً" علـى حـد قول (كلود ليفي شتراوس). ومنها ما يعود إلى الأيديولوجيا والعقائد والاتجاهـات الاجتماعية التي تسم الفـرد بميسمها، وتعمـل مـن خلالـه، بـل مـن وراء ظهـره، ودون وعـي منه.

ثـم إن طريقـة كتّـاب الترجمـة الذاتيـة قـد تحجـب الفهـم المناسـب للعمليـة الأدبية.. مما يؤدي إلى اللبس: "إذ إنها تفتت نظام التقاليد الأدبية، لتستعيض عنـه بدورة حياة أحد الأفراد. كذلك، فإن طريقة كتّاب السيرة تهمل أيضاً أبسط الوقائع السيكولوجية. فالعمل الفني قد يجسّد إلى حد كبير (حلم الكـاتب) بـدلاً مـن حياتـه الواقعية. أو يكون (القناع).. ومـا هـو ضـد الـذات الـذي يختفـي وراءه الشـخص الحقيقي. أو قد يكون صورة الحيـاة التـي يريـد الكـاتب أن يفـر منهـا (أو إليهـا). أضف إلى ذلك أن الفنان قد يجرب الحياة بشكل مختلف عن غيره وضمن حـدود فنه.. فهو يشاهد التجارب الواقعية وعينه على فائدتها في الأدب، كمـا إنهـا تـأتي إلـى ذاكرتــه مصوغـة صياغـة جزئيـة، حسـب التقـاليد الفنيـة، والمفهومـات

المسبقة"(13).

فالترجمة الذاتية مثلها مثل أي عمل فني في علاقتها بمنتجها، قد تكون صورة عن حياته (مع بعض التصرف)، وقد تكون النقيض، وقد تكون التبرير والتسويغ... ورد الاعتبار.... وفي الحالات جميعاً، فإن ما يكتبه الإنسان عن نفسه ليس هو، بل عملية خلق جديدة، وإعادة بناء تتجاوز صاحبها.. ولعل في هذا ما يذكر بتفسير المنهج التجريبي للظاهرة الأدبية، حين يجعل المؤلف غير ما ينتجه... ويجعل الإنتاج الأدبي غير صاحبه، معتبراً أن العلاقة بينهما تقوم على نوع من التعالي المتبادل.

ومن أبرز ملامح الترجمة الذاتية قدرتها الهائلة على تصوير ما عاناه كاتبها من صراعات: فكرية ومادية ومعنوية... تصويراً يساعد القارئ في التغلغل إلى أعماق الكاتب ليتلمّس ثمة آثار الخارج في حياته الداخلية، وآثار الندوب التي تركها ماضيه في حياته التالية.

كل ذلك وفق ترتيب محكم... وتطور متنام... يسير بالقارئ قدماً باتجاه الغاية التي وضعها الكاتب، دون ثغرات أو قفزات. لأن خرق شرط التعاقب الزمني يحوّل عمله إلى ذكريات وانطباعات... (وأصداء للسيرة الذاتية)، ويخرجه من دائرة الترجمة الذاتية الفنية، بوصفها جنساً أدبياً متمايزاً... لأن شرط الترجمة الذاتية الفنية أن تصاغ في صورة مترابطة... تتسم بالوحدة والإتّساق (في البناء) وفي الروح العامة، مما يعطيها هويتها وأصالتها، بأسلوب جذاب، وسرد فني راق، ينقل إلينا حياة كاتبها (كفرد)، أي كشخصية متميزة ومتفردة (ليس بالضرورة أن تكون مشهورة).. كل ذلك بصورة موجزة ومكثفة.. لكنها كافية. مادتها الخام الوقائع المنتقاة بالاعتماد على الذاكرة. أما الخيال فمهمته وضع الملاط الذي يساعد في ربط العناصر المشتتة في كلٍّ متماسك واضح الغاية. ومهمة الخيال هذه ليست هامشية ولا ثانوية كما قد يتبادر إلى الذهن أول وهلة: "فأغلب السير الذاتية تكون ملهمة باندفاع إبداعي واسع الخيال، نتيجة لذلك يُدفع الكاتب إلى عدم الاحتفاظ من أحداث وتجارب حياته إلا بتلك التي يمكنها أن تدخل ضمن بناء نموذج مُبَنين"(14).

فالخيال، إذاً، ليس مبعداً عن عمل كاتب الترجمة الذاتية، ذلك أن: "واضعي التراجم الذاتية فنانون قبل كل شيء، ومعنى هذا أنهم لا يستطيعون أن يسردوا الوقائع سرداً، وأن يسجلوها تسجيلاً خالصاً، لا أثر فيه للصنعة والخيال، وإنما هم يحاولون جهدهم أن يقدموا لنا حياتهم كلوحة فنية رائعة، روعيت فيها النسب

(الأوضاع)، وأحسن فيها توزيع الأضواء والظلال... أو كقطعة موسيقية بارعة، لم يوضع اللحن الواحد بجانب الآخر إلا تبعاً لقوانين الانسجام... ولم تختلف النغمة عن النغمة (شدة ونوعاً) (إلا حسبما تقتضيه قواعد التأليف... فكأنهم، إذا كتبوا حياتهم، سيكتبونها كروائيين، يخلقون الكثير من وقائعها، أو يؤلفون بين أجزائها تأليفاً بديعاً... ولكنه بعيد عن الواقع كل البعد"(15).

ومن هنا جاء قول (شوميكر): "إن إعادة الخلق الحقيقي للحياة برمتها كما عاشها صاحبها، إعادة محكمة، أمر مستحيل"(16).

وهو، فيما أزعم، غير مطلوب فنياً. يقول (جورج مور): "إن المرء ليطالع ماضي حياته مثلما يطالع كتاباً قد مزقت بعض صفحاته، وأُتلف منها الكثير"(17). ثم يقوم هو (واعياً أو غير واعٍ) بإعدام صفحات كثيرة أخرى.. أو باستبعادها، لمقتضيات مختلفة، منها ما هو فني تقني، ومنها ما هو غير ذلك.

وأفضل التراجم الذاتية من الناحية الفنية تلك التي استطاع كاتبوها أن يقترحوا خطة هدفها إقامة علاقة ما مع المتلقي، من خلال البوح له ببعض الأمور والأسرار، في سياق محسوب بعناية، بقصد كسبه (المتلقي) إلى جانبهم، لتصبح العلاقة بين الكاتب والمتلقي علاقة صداقة، قائمة على إيهام الأخير بأن الأول يبوح له (شخصياً) بالحقائق. فهو يلعب مع المتلقي لعبة هدفها فتح قنوات للتواصل، واقتراح مناسبات تدفع القارئ للتعاطف مع صاحب الترجمة.. وتبني مواقفه... والاعتبار بتجاربه... من خلال مقايسة حياته هو بحياة الكاتب (كما يرويها)، وبذلك تتاح له فرصة الاستمتاع، وتثور في أعماقه أحاسيس (درامية) قوامها التطهر والنقاء... وهذا، لعمري، من أهم سمات الأدب.. وسمات الفنون عموماً.. لأن الأدب حين يكفّ عن أن يكون ممتعاً، يخرج نفسه من دائرة الأدب أصلاً. وهذا، في زعمي، هو السبب الذي يجعل من الترجمة الذاتية جنساً أدبياً.. ويخرجها من دائرة التاريخ.

وإذا كان النقد الحقيقي لفن الترجمة الذاتية قد انتظر تقدم علم النفس بمدارسه المختلفة (كما سبق وأشرنا)، فإن فن الترجمة الذاتية نفسه كان بانتظار ظهور النزعة الإنسانية، التي تؤكد على (الفردانية)، وعلى حق (الشخص) الإنساني في أن يعيش حياته كما يريد، وأن يصنعها كما يحب (شريكاً لسيّد أعظم) كما يحب الوجوديون أن يقولوا. لذلك لم يكن من الممكن أن تظهر أية ترجمة ذاتية (بالمفهوم الفني.. والتقني.. المحدد لهذا المصطلح) قبل القرن السابع عشر، حيث وضعت أسس هذا الفن، من خلال المذكرات التي كتبها كلٌ من:

"جيمس ملفيل، روبرت كاري، السيرجيمس فارنر، إذ إن فن الترجمة الذاتية قد تطور من المذكرات... فحين توقفت المذكرات عن النظر خارج النفس للبحث عن شهادة حول حقيقة تاريخية.. وحين توقفت (المذكرات) عن أن تكون مجرد وقائع.. ومجرد محاولة لرسم المجتمع.. وتقديم شهادات حول الأحداث الخارجية: "توقفت عن أن تكون مصطلحاً متجانساً، حدث ذلك أثناء القرن التاسع عشر، فمن جهة كان هذا المفهوم قد أصبح يعتمد على الذات، ويذكر زمرة من النصوص التشريعية.. والتاريخية.. والعلمية... (بتأثير الثورة الفرنسية)، ومن جهة ثانية، فإن المذكرات كانت تذوب في فكرة البحث الشخصي.. أو الاعتراف.. أو السيرة الذاتية"(18)... "ولم تعد المذكرات تنافس التاريخ ابتداءً من القرن العشرين، لأن التاريخ أصبح علماً... إن المذكرات تاريخ... ولكنها ليست التاريخ.."(19).

في القرن السابع عشر وضعت أهم أسس هذا الفن، وفي القرن الثامن عشر تطور بتأثير فلسفة الأنوار وما انبثق منها من أيديولوجيات وثورات اجتماعية وسياسية، وفي القرن التاسع عشر ترسخت الأسس، وتمايزت الملامح الفنية إلى درجة كبيرة. أما في القرن العشرين فقد نضجت الترجمة الذاتية وأخذت صورتها (شبه النهائية). وساهم في نضجها تقدم العلوم الإنسانية.. خصوصاً علم النفس.. وعلم الإنسان، وظهور مفاعيل بعض آراء (نيتشه)، وفرويد، وهيدجر.....،

هذا في الغرب، أما عندنا، فإن هذا الفن (بالمعنى المحدد) كان لابد من أن يتأخر للأسباب سابقة الذكر، إضافة إلى تأخر ترجمة الأعمال التي يمكن أن تندرج تحت مفهوم الترجمة الذاتية. ولا بد من التعجب هنا من آراء (د. عبد الرحمن بدوي) وادعائه بأن الترجمة الذاتية قد تأخرت في الأدب العربي لأسباب ترجع إلى مزايا الشعوب السامية؟!!! (20). وهكذا يقع في المطب العنصري دون دليل علمي، ضارباً عرض الحائط بالشروط الموضوعية التي لابد منها لولادة هذا الفن. ولو كان الأمر متعلقاً حقاً بما أسماه بمزايا الشعوب السامية (ناسجاً على منوال رينان) لكان هذا الفن قد وجد، كما نعرفه اليوم عند الآريين منذ القديم، ولم ينتظر القرن السابع عشر والقرون التالية. بل إن الإغريق لم يحفلوا بهذا النوع من الترجمة الذاتية.. وإنما احتفلوا (بسيرة) الفرد العظيم، والفرد البطل (ناجز البطولة).. دون أن يهتموا بتطوره... ونموه.. والصراعات الداخلية التي كوّنته بعد أن أرهقته وأضنته . في حين كان الرومان أقرب إلى

الاحتفاء بالترجمة الذاتية.. فالأمر غير متعلق بأسباب عرقية.. عنصرية.

وفي الحالات كلها، بقي هذا الفن غير واضح المعالم، مبثوثاً في بعض الوصايا، والبيانات الرسمية للأباطرة، وفي بعض الحكم والأمثال، دون أن يتكامل، فناً واضح المعالم، إلى عهد النهضة الأوربية.

وفي التراث العربي اختلط مفهوما السيرة.. والترجمة الذاتية. وكان يقصد بالترجمة تقديم تعريف، أو نبذة مختصرة عن شخص معين؛ وقد يقوم الكاتب بتقديم ترجمة عن نفسه.. أما السيرة فتعني تقديم تعريف مسهب عن شخص معين، ومحاولة تتبع حياته يوماً بيوم. وكاتب السيرة شخص آخر غير صاحبها، يعيش في عصر متأخر عنه (غالباً).

وقد عرف التراث العربي كتابات تعد إرهاصات حقيقية للترجمة الذاتية، بل لقد قاربتها إلى حد كبير... ربما بسبب الروح الغنائية للأدب العربي، وطبيعة الحياة الاجتماعية، التي تطورت عن البداوة، التي تسمح بظهور الشخصية الفردية.. قبل أن تندمج في الحياة المدنية (الحضرية) بعد ذلك.. وإن بقيت تلك الروح (البدوية) عصية على الترويض الحضري مدة ليست قصيرة.

وقد خضعت التراجم والسير التي كتبت في ذلك الحين للروح العامة التي كانت توجه الفكر العربي (والإسلامي) آنذاك، وإن نجح بعضها في اختراق (التابوات)، وفي الخروج على السائد من العادات، مما قرّبهُ كثيراً من المفهوم الحديث للترجمة الذاتية، لا سيما من حيث اتصافه بالصدق، والاعتراف بالنقائص الشخصية، والمجاهرة بالخروج على العقائد السائدة، ووصف الصراعات الداخلية في أعماق الكاتب، والتصريح بالشكوك التي كانت تعصف بالنفوس.... كما فعل (ابن الهيثم) في سيرته التي نقلها عنه (ابن أبي أصيبعة في طبقات الأطباء)، وكما فعل (المؤيد في سيرة داعي الدعاة)، وأمير غرناطة (عبد الله بن بلقين في التبيان)، و(محمد بن زكريا الرازي) في سيرته الفلسفية، (وأسامة بن منقذ في الاعتبار)، و(ابن خلدون في التعريف بابن خلدون)، (والشعراني في لطائف المنن).....

ومن الكتاب من حاول أن يقدم نفسه تجسيداً للنقاء، وللمثالية الروحية... فرسم لنفسه صورة من تلك الشخصية النمطية المتجهة من الضلال إلى الهدى.. بملامحها.. وصراعاتها.. وشكوكها.. إلى أن تستقر في اليقين... وهذا ما نجد عند المتصوفة، خصوصاً: "الحلاج في بعض طواسينه، وعبد الوهاب الشعراني

فـي لطـائف المنـن، والغزالـي فـي المنقـذ مـن الضـلال.. وابـن عربـي... والسهروردي...".

أما في العصر الحديث فتعد كتابات (الطهطاوي في تخليص الإبريز، وعلي مبارك في علم الدين وفي الخطط التوفيقية، وأحمد فارس الشدياق في الساق على الساق وفي الإحاطة وفي المخبأ، ومحمد رشيد رضا فـي سيرة الإمـام، وشكيب أرسلان أو إخاء أربعين عاماً....) من الكتابات العربية القريبة من هذا الفن.

وبعد هؤلاء اتخذ فن الترجمة الذاتية أحد الأساليب التالية:

1- الترجمة الذاتية التي كتبت بتأثير هاجس فكري (تنويري) غالباً. وقد اعتمدت التفسير والتحليل.. وأهم من كتب فيها:

آ- عباس محمود العقاد: في (أنا) و(حياة قلم).

ب- طه حسين: في (الأيام).

جـ- ميخائيل نعيمة: خصوصاً في (سبعون).

وأهم ما يميز الترجمة الذاتية في هذا الإطـار (الفكري): الخـروج على السائد، ومحاولة بذر بذور الإصلاح، وتشـجيع الأخذ عن الغرب (بدرجات متفاوتة من كاتب لآخر)، ومحاولة تصوير الصراع مـع المجتمـع، لا سيما مـع النمـاذج النمطيـة فيـه، والشـعور بالغربـة، وتصوير الصراع النفسي المضني نتيجة المشاعر المتناقضة...

2- الترجمة الذاتية التي كتبت بدوافع سياسية:

وقد اعتمدت على (المذكرات) والحقائق الخارجيـة، لدعـم مواقـف كتابها. وقد كتب في هذا الإطار كثيرون، منهم على سبيل المثال:

آ- أحمد عرابي: في (كشف الستار عن سر الأسرار).

ب- أحمد شفيق: في (مذكراتي في نصف قرن).

جـ- أحمد لطفي السيد: في (قصة حياتي).

ء- أكرم الحوراني: في (مذكرات أكرم الحوراني).

هـ- محمد حسنين هيكل: في (مذكرات في السياسة المصرية).

ويتسم هذا النوع من التراجم الذاتية بالدفاع عن الذات.. وعن المواقف.. وتبرير السياسـات والآراء والمبـادئ التـي آمن بهـا أصحابهـا، أو بالأحرى، التي مارسوها.

3- الترجمة الذاتية التي كتبت لتصور العالم الخاص لأصحابها:

وقد اعتمدت أسلوباً يجمع بين الذكريات.. والمذكرات.. والاعترافات، ومنها (على سبيل المثال) ما كتبه كل من:

أ- جورجي زيدان: في (مذكرات جورجي زيدان).

ب- أمين الريحاني: في (ملوك العرب/ قلب العراق/ قلب لبنان/ المغرب الأقصى).

جـ- حسين فوزي: في (رحلة سندباد إلى الغرب/ سندباد في رحلة الحياة).

ء- إبراهيم عبد القادر المازني: في.(إبراهيم الكاتب/ إبراهيم الثاني).

ولم يستطع هؤلاء، وسواهم ممن لم نذكر، أن يبلغوا شأو الغربيين في المكاشفة النفسية.. وفي المصارحة.. والاعتراف بما لم يألفه الناس. عذرهم في ذلك اختلاف سلم القيم، واختلاف مذهبهم في الحياة عن أولئك الذين بلغوا أعلى درجات المصارحة: (روسو/ رامبو/ جيد) حيث كان هؤلاء يتمتعون بوجدان لعوب، وشغف بالمغامرة، وميل صارخ إلى التمتع بالملذات الحسية، مما قد تمجّه النفوس السوية... لا سيما أن مذهبهم في ذلك يقوم على العمل على ديمومة اللذة الحسية، لأن اللذة (بعرفهم) لا قيمة لها إلا إذا استمرت.

ولابد من الإشارة أخيراً إلى أن ما كتبه (ميخائيل نعيمة) يعد أقرب الترجمات الذاتية العربية الحديثة إلى مفهوم (الترجمة الذاتية الفنية) كما وصفناه وتحدثنا عن أهم ملامحه الفنية والتقنية. لأن كتاباته عرفتنا على شخصيته، وعلى تطور هذه الشخصية.. وما عانته من صراعات (داخلية وخارجية)، في قالب فني فذ.. وترابط محكم، في إطار (بنية) فنية ملائم (روائي/ مسرحي/ مقالات تحليلية).

وإننا لنلمس فيها حساً دراميا عالياً، يمثل تطلع الكاتب إلى الكمال، وسعيه المستمر إلى الكشف عن الحقيقة، ومحاسبة النفس، ونقد الذات، ومحاولة التطهر، عن طريق الاعتراف والمصارحة والمكاشفة، بأسلوب أدبي مثير للمتعة... إلى جانب إحساس عميق بالقيم الجمالية، وبالقيم الإنسانية عموماً.... فيه من حرارة الإيمان قدر ما فيه من نفاذ البصيرة، ومن الفكر المشرئب نحو المطلق قدر ما فيه من الصوفية بفضاءاتها المطمئنة..... وربما كانت (سبعون) من أبرز كتاباته في هذا المجال ومن أكملها. وتكاد تكون الوحيدة التي تستحق، عن جدارة، اسم

(الترجمة الذاتية) في أدبنا الحديث والمعاصر.

O■O

■ الهوامش

1- فيليب لوجون. السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994)، ط1، ص5.

2- المصدر السابق، ص10- 11.

3- المصدر السابق، ص10.

4- المصدر السابق، ص22.

5- انظر: المصدر السابق.

6- د. عبد الرحمن بدوي. الموت والعبقرية، (الكويت وبيروت، وكالة المطبوعات في الكويت ودار القلم في بيروت، د. ت)، ص110.

7- انظر، فيليب لوجون، مصدر سابق.

8- المصدر السابق، ص18.

9- المصدر السابق، ص52.

10- انظر، عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق.

11- انظر، فيليب لوجون، مصدر سابق، خصوصاً ص37.

12- انظر، المصدر السابق.

13- رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985)، ط3، ص80-81.

14- فيليب لوجون، مصدر سابق، ص93.

15- عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص110.

16- نقلاً عن عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق.

17- نقلاً عن عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق.

18- نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار، تقديم د. محمود الربداوي، (دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1985)، ط1، ص239.

19- المصدر السابق، ص240.

20- انظر، عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، خصوصاً الصفحات 113- 116.

O■O

خاتمـــة

النص الأدبي، إذاً، نص مختلف.. تكف اللغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة، لتصبح طرفاً رئيساً، ولتغدو مضللة (تظهر غير ماتخفي)، بل لتغدو مشكلة (على حد قول رولان بارت). فإذا كانت (اللغة) في النصوص الكتابية الأخرى تصف الواقع، وتحاول أن تعكسه بصدق وأمانة (ما أمكن، وحسب مقدرة منتج النص)، فإنها تتنطع في الأدب للمغامرة في خلق واقع جديد... عن طريق اللعب بالكلمات (بتغيير مواقعها، أو بالاشتقاق منها، أو بالانحراف في استخدامها عن مدلولاتها المعجمية) - ويبقى هذا اللعب (شأن أي لعب آخر) محكوماً بضوابط... وقواعد.. ونظم خاصة.

"وهكذا ينفصل الخطاب الشعري عن كل ماعداه... ويخضع لانتظام داخلي... ومن وجهة النظر الخارجية يتحرك الخطاب بحرية، وبطريقة مستقلة. وفي داخله فقط يكون منظماً، وخاضعاً للانتظام" (كما نقل تدروف عن شيلينغ).

فالنص الأدبي ولد أساساً من القطيعة مع اللغة النفعية، ومن التعارض الحاد بينه وبين اللغة بوصفها أداة لنقل المعاني، التي تجد تبريرها ومصداقيتها.. وشرعيتها خارج ذاتها... أما النص الأدبي فخطاب مكتف بذاته (حسب تدروف)... فالشاعر (كشاعر) لايقصد إلا كتابة القصيدة، دون أن يهتم بنقل معنى محدد للمتلقي، وإنما يهتم بخلق أحاسيس خاصة لديه عن طريق التصوير.

فالصورة الشعرية هي استراتيجية الشعر لمضاعفة التأثير، ولخلق أقوى الأحاسيس (ولاتهدف الصورة الشعرية إلى تقريب دلالاتها من فهمنا، ولكن إلى خلق إدراك خاص للموضوع، إلى خلق (رؤيا) له وليس إلى (التعرف) عليه" (حسب تدروف).

"وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير" (حسب الجاحظ). والشعراء، من ثم، يرفضون استعمال اللغة (الأداتية)؟!!!

وانسحب الشاعر دفعة واحدة من اللغة الوسيلة، لقد اختار بشكل حاسم الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات وكأنها أشياء، لاكأنها علامات (حسب تدروف مرة أخرى)...

فالشعر تشكيل بالكلمات... وهذا (الموقف الشعري) الذي انحاز إليه الشاعر يعتمد الصورة الشعرية، التي تخاطب الأحاسيس والمشاعر، لا التي تخاطب الأذهان والمدارك... يقول (حازم القرطاجني)، "المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور حولها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار"....

ذلك أن غاية النص الأدبي، بالدرجة الأولى، تكمن في الإمتاع، بالاعتماد على: المجاز... والاستعارة.. بقصد إدهاش المتلقي، وحفزه على الاجتهاد، لفقه الخطاب الشعري (المتباطئ والمنحرف) الذي يماطل بالمعنى، أو بالأحرى يلوّح بحشد من المعاني الممكنة.. ليقوم المتلقي، عبر عملية التمعني، التي قد تكون مركبّة ومضنية بالوصول إلى مرحلة التأويل، أي ترجيح أحد تلك المعاني الممكنة، لسبب خاص بالمتلقي: (حسب استعداده... وقدرته.. وثقافته...) فالتأويل، بوجه من الوجوه، ممارسة المتلقي للحرية التي كان منتج النص قد مارسها من قبل، في جو من الندية... والديمقراطية.

وليس أمقت من متلق (ناقد) يمسك بمسطرة النحو والصرف، التي زودته بها المدرسة...أو الجامعة... ليقيس بها النصوص الأدبية كما يقيس النصوص الأخرى.. كما يفعل كثير من مدرسي الأدب في المدارس والجامعات.. لأن هؤلاء لن يستطيعوا أن يصلوا إلى التذوق الجمالي... ومايصاحب ذلك من المتعة الغامرة وسيظلون في آفاق دنيا.. وضحلة، محرومين من ذلك الجذل اللذيذ الذي يخلقه الشعر (والأدب) في النفوس الشفافة.. المستعدة. يقول (عبد القاهر الجرجاني) عن هؤلاء: "أما من كان لايتفقد من أمر النظم (النص، البنية) إلا الصحة المطلقة، وإلا إعراباً ظاهراً، فما أقل مايجدي معه الكلام. فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الإحساس بوزن الشعر، والذوق الذي يقيمه به، والطبع الذي يميز صحيحه من مكسوره ومزاحفه من سالمه، وماخرج من البحر ممالم يخرج منه، في أنك لاتتصدى له، ولا تتكلف تعريفه، لعلمك أنه قد عدم الأداة التي بها نعرف، والحاسة التي بها نجد. فليكن قدحُك في زند وارٍ، والحك في عود أنت تطمع منه في نار". (الدلائل. ص226).

أما الغموض، الذي يشكو منه بعض النقاد والقراء، ويعتبرونه أحد الشرور

التي رمتنا بها الحداثة؟!! فقد تبين أنه من مستلزمات الأدب، ومن طبيعة الخطاب الشعري... لأن الشعر يعتمد التخييل في إنجاز الصورة الشعرية (التي قد تكون صادقة أو كاذبة، واقعة أو ممكنة)، لمخاطبة وجدان المتلقي وأحاسيسه، والجانب الذاتي فيه. وهي (الصورة الشعرية) لاتخاطب عقله ومداركه.

لذلك لايتحقق في الخطاب الشعري (الذاتي: إنتاجاً وتذوقاً) الوضوح والتحديد، بل إن ذلك ليس مطلوباً "بل ربما كان الغموض هو المطلوب في الشعر مادام يؤدي وظيفة داخل سياق النص" (د.جابر عصفور) مفهوم الشعر، خصوصاً ص213).

وتذوق النصوص الأدبية، والتعامل معها يتطلب أدوات منها: الثقافة.. والاطلاع.. وغنى التجارب الحياتية... كما يتطلب بيئة ديمقراطية، ومجتمعاً مدنياً يقوم على مؤسسات تمارس دورها بصورة فعلية، ومحيطاً لايتذمر من الاختلاف وتعدد الآراء، ولايعد ذلك خروجاً على القيم والأعراف، أوتهديداً للنظام والأمن والسلم الأهلي؟! بل يعده حاجة أساسية لتدعيم الأسس التي يقوم عليها ذلك المجتمع المدني.

وما قلناه عن الشروط اللازمة لتنمية التذوق ينطبق إلى حد كبير على الشروط اللازمة لتربية الإبداع (العلمي والأدبي والفني عموماً)، ولتربية الوجدان والحس البديعي الجمالي: (في السلوك.. والمظهر) لتعميق إنسانية الإنسان الساكن فينا.

O■O

■ أهم المراجع:

1- إبراهيم، د.علي نجيب. جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة) (دمشق، دار الينابيع، 1994)، ط1.

2- أبو ديب، د.كمال. جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) (بيروت، دار العلم لملايين، 1979، ط1.

3- بدوي، د.عبد الرحمن. الموت والعبقرية. (بيروت، دار القلم/الكويت، وكالة المطبوعات، د.ت).

4- بن عبد العالي، عبد السلام. هايد جرضت هيجل، التراث والاختلاف. (بيروت، دار التنوير، 1985)، ط1.

5- تودوروف، تزيفتان. نقد النقد (رواية تعلم). ترجمة سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، (بيروت، مركز الإنماء القومي، 1986)، ط1.

6- الجرجاني، الإمام عبد القاهر. أسرار البلاغة في علم البيان. حققه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا، (مكان النشر غير مذكور، دار المعرفة للطباعة والنشر، 1978)، طبعة مصورة.

7- الجرجاني، الإمام عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. حققه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا، (حمص، منشورات جامعة البعث، 1988، 1989)، طبعة مصورة.

8- الجرجاني، علي بن محمد. كتاب التعريفات. (طهران، انتشارات ناصر خسرو، د.ت)، طبعة مصورة عن طبعة القاهرة عام 1306هـ.

9- حسين، محمد الخضر. الخيال في الشعر العربي. (القاهرة، جمع وتحقيق ونشر علي الرضا التونسي، 1972)، ط2.

10- ديتش، ديفد. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة د.إحسان عباس، (بيروت، دار صادر، 1967).

11- روشكا، الكسندرو. الإبداع العام والخاص. ترجمة د.غسان عبد الحي أبو فخر، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1989).

12- سليمان، نبيل. فتنة السرد والنقد. (اللاذقية، دار الحوار، 1994)، ط1

13- عباس، د.إحسان. فن الشعر. (بيروت، دار صادر/عمان، دار الشروق، 1996)، ط1. وهي طبعة جديدة للكتاب الذي صدر أول مرة عام 1955.

14- عبد الحميد، د.شاكر. العملية الإبداعية في فن التصوير. (الكويت، سلسلة عالم المعرفة،

1987).

15- عصفور، د.جابر. مفهوم الشعر.

16- صالح، د.محمد أديب. تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، دراسة مقارنة. (مكان النشر مجهول، منشورات المكتب الإسلامي، د.ت).

17- مجموعة من الكتاب. الإبداع الروائي اليوم، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، آذار 1988. (اللاذقية، دار الحوار، 1994)، ط1.

18- مجموعة مؤلفين. تنظيم عملية التعلم في المدرسة الابتدائية. (دمشق، منشورات وزارة التربية، د.ت).

19- مفتاح، د.محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). (بيروت، دار التنوير، 1985)، ط1.

20- مكليش، ارشيبالد. الشعر والتجربة. ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، (بيروت، دار اليقظة العربية، 1963)، ط1.

21- مجموعة أدلة التربية الفنية في المدرسة الابتدائية. (دمشق، منشورات وزارة التربية، عدة إصدارات).

22- لوجون، فيليب. السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي. ترجمة وتقديم عمر حلي، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994)، ط1.

23- نجم، د.محمد يوسف. فن القصة. (بيروت، دار صادر/عمان، دار الشروق، 1996)، ط1.

24- نقاش، رجاء. نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. (القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998)، ط1.

25- نخبة من الأساتذة. الأدب والأنواع الأدبية. ترجمة طاهر حجار، تقديم د.محمود الربداوي، (دمشق، دار طلاس، 1985)، ط1

26- ويلك، رينيه وأوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985)، ط1.

27- اليافي، د.عبد الكريم. دراسات فنية في الأدب العربي، (دمشق، منشورات جامعة دمشق، 1962).

O■O

المحتوى

O■O



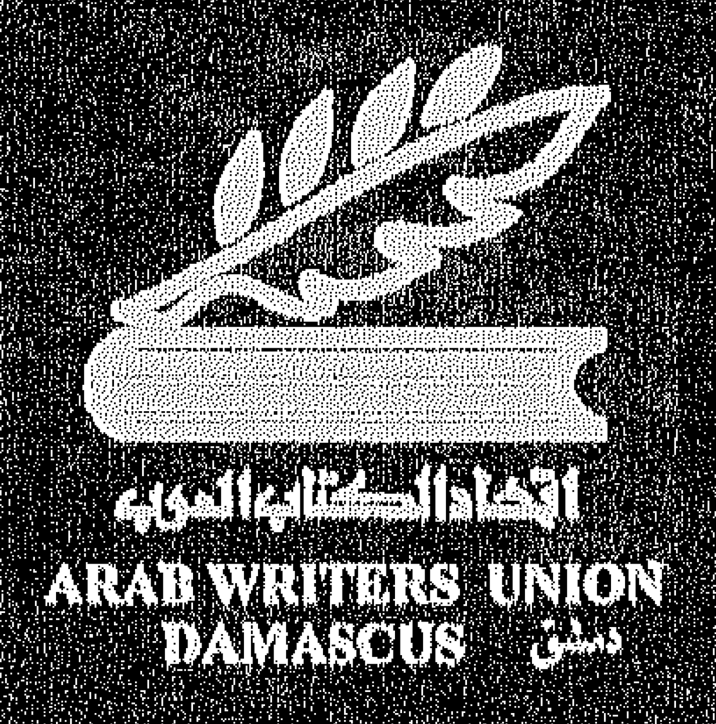
رقم الإيداع في مكتبة الأسد - الوطنية

النـــص والممانعـــة :.مقاربـــات نقديـــة فـــي الأدب والإبـــداع
محمد راتب الحلاق- دمشق: اتحاد الكتاب العرب،
1999- 111ص؛ 24سم ..

1- 810.9 ح ل ا ن 2- العنوان
3 - الحلاق

ع -2000/1/78 مكتبة الأسد

□



هذا الكتاب

دراسة تناولت مقاربات نقدية في الأدب والإبداع فيما ينتمي إلى النص الأدبي، إذ تكف اللغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة، لتصبح طرفاً رئيساً، حاول المؤلف فيها إرشاد القارىء إلى معرفة اللامكتوب.

والمكبوت بعد أن حاول النص بمكر الصنعة ومراوغة التقنية الفنية أن يحجبه.

ثمن النسخة ١٢٥ل.س في القطر
١٥٠ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق